CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID
MARZO 1971
255

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

LA REVISTA

de

NUESTRO

TIEMPO

en el ámbito del

MUNDO

HISPANICO

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica
Depósito legal: M 3875/1958

255

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE

NUMERO 255 (MARZO 1971)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Ilustraciones de CABALLERO BONALD.



ARTE Y PENSAMIENTO

ALGUNOS ASPECTOS DEL CUENTO

POR

JULIO CORTAZAR

Me encuentro hoy ante ustedes en una situación bastante paradójica. Un cuentista argentino se dispone a cambiar ideas acerca del cuento sin que sus oyentes y sus interlocutores, salvo algunas excepciones, conozcan nada de su obra. El aislamiento cultural que sigue perjudicando a nuestros países, sumado a la injusta incomunicación a que se ve sometida Cuba en la actualidad, han determinado que mis libros, que son ya unos cuantos, no hayan llegado más que, por excepción, a manos de lectores tan dispuestos y tan entusiastas como ustedes. Lo malo de esto no es tanto que ustedes no hayan tenido oportunidad de juzgar mis cuentos, sino que yo me siento un poco como un fantasma que viene a hablarles sin esa relativa tranquilidad que da siempre el saberse precedido por la labor cumplida a lo largo de los años. Y esto de sentirme como un fantasma debe ser ya perceptible en mí, porque hace unos días una señora argentina me aseguró en el hotel Riviera que yo no era Julio Cortázar, y ante mi estupefacción, agregó que el auténtico Julio Cortázar es un señor de cabellos blancos, muy amigo de un pariente suyo, y que no se ha movido nunca de Buenos Aires. Como yo hace doce años que resido en París, comprenderán ustedes que mi calidad espectral se ha intensificado notablemente después de esta revelación. Si de golpe desaparezco en mitad de una frase, no me sorprenderé demasiado, y a lo mejor salimos todos ganando.

Se afirma que el deseo más ardiente de un fantasma es recobrar por lo menos un asomo de corporeidad, algo tangible que lo devuelva por un momento a su vida de carne y hueso. Para lograr un poco de tangibilidad ante ustedes, voy a decir en pocas palabras cuál es la dirección y el sentido de mis cuentos. No lo hago por mero placer informativo, porque ninguna reseña teórica puede sustituir a la obra en sí; mis razones son más importantes que ésa. Puesto que voy a ocuparme de algunos aspectos del cuento como género literario, y es posible que algunas de mis ideas sorprendan o choquen a quienes las escuchen, me parece de una elemental honradez definir el tipo de narración que me interesa, señalando mi especial manera de entender el

mundo. Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico, por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. En mi caso la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo. Por eso, si en las ideas que siguen encuentran ustedes una predilección por todo lo que en el cuento es excepcional, trátese de los temas o incluso de las formas expresivas, creo que esta presentación de mi propia manera de entender el mundo explicará mi toma de posición y mi enfoque del problema. En último extremo podrá decirse que sólo he hablado del cuento tal y como yo lo practico. Y, sin embargo, no creo que sea así. Tengo la certidumbre de que existen ciertas constantes, ciertos valores que se aplican a todos los cuentos, fantásticos o realistas, dramáticos o humorísticos. Y pienso que tal vez sea posible mostrar aquí esos elementos invariables que dan a un buen cuento su atmósfera peculiar y su calidad de obra de arte.

La oportunidad de cambiar ideas acerca del cuento me interesa por diversas razones. Vivo en un país —Francia— donde este género tiene poca vigencia, aunque en los últimos años se nota entre escritores y lectores un interés creciente por esa forma de expresión. De todos modos, mientras los críticos siguen acumulando teorías y manteniendo enconadas polémicas acerca de la novela, casi nadie se interesa por la problemática del cuento. Vivir como cuentista en un país donde esta forma expresiva es un producto casi exótico, obliga forzosamente a buscar en otras literaturas el alimento que allí falta. Poco a poco, en sus textos originales o mediante traducciones, uno va acumulando casi rencorosamente una enorme cantidad de cuentos del pasado y del presente, y llega el día en que puede hacer un balance, intentar una aproximación valorativa a ese género de tan difícil definición, tan huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos, y en última instancia tan secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario.

Pero además de ese alto en el camino que todo escritor debe hacer en algún momento de su labor, hablar del cuento tiene un especial in-

terés para nosotros, puesto que casi todos los países americanos de lengua española le están dando al cuento una importancia excepcional, que jamás había tenido en otros países latinos como Francia o España. Entre nosotros, como es natural en las literaturas jóvenes, la creación espontánea precede casi siempre al examen crítico, y está bien que así sea. Nadie puede pretender que los cuentos sólo deban escribirse luego de conocer sus leyes. En primer lugar, no hay tales leyes; a lo sumo cabe hablar de puntos de vista, de ciertas constantes que dan una estructura a ese género tan poco encasillado; en segundo lugar, los teóricos y los críticos no tienen por qué ser los cuentistas mismos, y es natural que aquéllos sólo entren en escena cuando exista ya un acervo, un acopio de literatura que permita indagar y esclarecer su desarrollo y sus cualidades. En América, tanto en Cuba como en México o Chile o Argentina, una gran cantidad de cuentistas trabaja desde comienzos del siglo, sin conocerse mucho entre sí, descubriéndose a veces de una manera casi póstuma. Frente a ese panorama sin coherencia suficiente, en el que pocos conocen a fondo la labor de los demás, creo que es útil hablar del cuento por encima de las particularidades nacionales e internacionales, porque es un género que entre nosotros tiene una importancia y una vitalidad que crecen de día en día. Alguna vez se harán las antologías definitivas —como las hacen los países anglosajones, por ejemplo— y se sabrá hasta dónde hemos sido capaces de llegar. Por el momento no me parece inútil hablar del cuento en abstracto, como género literario. Si nos hacemos una idea convincente de esa forma de expresión literaria, ella podrá contribuir a establecer una escala de valores para esa antología ideal que está por hacerse. Hay demasiada confusión, demasiados malentendidos en este terreno. Mientras los cuentistas siguen adelante su tarea, ya es tiempo de hablar de esa tarea en sí misma, al margen de las personas y de las nacionalidades. Es preciso llegar a tener una idea viva de lo que es el cuento, y eso es siempre difícil en la medida en que las ideas tienden a lo abstracto, a desvitalizar su contenido, mientras que a su vez la vida rechaza angustiada ese lazo que quiere echarle la conceptuación para fijarla y categorizarla. Pero si no tenemos una idea viva de lo que es el cuento, habremos perdido el tiempo, porque un cuento, en última instancia, se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia. Sólo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene

entre nosotros, y que explica también por qué hay pocos cuentos verdaderamente grandes.

Para entender el carácter peculiar del cuento se lo suele comparar con la novela, género mucho más popular y sobre el cual abundan las preceptivas. Se señala, por ejemplo, que la novela se desarrolla en el papel, y por lo tanto en el tiempo de lectura, sin otros límites que el agotamiento de la materia novelada; por su parte, el cuento parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico, al punto que en Francia, cuando un cuento excede de las veinte páginas, toma ya el nombre de *nouvelle,* género a caballo entre el cuento y la novela propiamente dicha. En ese sentido, la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un «orden abierto», novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación. No sé si ustedes han oído hablar de su arte a un fotógrafo profesional; a mí siempre me ha sorprendido el que se exprese tal como podría hacerlo un cuentista en muchos aspectos. Fotógrafos de la calidad de un Cartir-Bresson o de un Brassai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara, Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el *climax* de la obra, en una fotografía o en un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir, que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos,* que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura,* de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento. Un escritor argentino, muy amigo del boxeo, me decía que en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knockout.* Es cierto, en la medida en que la novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases. No se entienda esto demasiado literalmente, porque el buen cuentista es

un boxeador muy astuto, y muchos de sus golpes iniciales pueden parecer poco eficaces cuando, en realidad, están minando ya las resistencias más sólidas del adversario. Tomen ustedes cualquier gran cuento que prefieran y analicen su primera página. Me sorprendería que encontraran elementos gratuitos, meramente decorativos. El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario. Y esto, que así expresado parece una metáfora, expresa, sin embargo, lo esencial del método. El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condenados, sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar esa «apertura» a que me refería. Basta preguntarse por qué un determinado cuento es malo. No es malo por el tema, porque en literatura no hay temas buenos ni temas malos, hay solamente un buen o un mal tratamiento del tema. Tampoco es malo porque los personajes carecen de interés, ya que hasta una piedra es interesante cuando de ella se ocupan un Henry James o un Franz Kafka. Un cuento es malo cuando se lo escribe sin esa tensión que debe manifestarse desde las primeras palabras o las primeras escenas. Y así podemos adelantar ya que las nociones de significación, de intensidad y de tensión han de permitirnos, como se verá, acercarnos mejor a la estructura misma del cuento.

Decíamos que el cuentista trabaja con un material que calificamos de significativo. El elemento significativo del cuento parecería residir principalmente *en su tema*, en el hecho de escoger un acaecimiento real o fingido que posea esa misteriosa propiedad de irradiar algo más allá de sí mismo, al punto que un vulgar episodio doméstico, como ocurre en tantos admirables relatos de una Katherine Mansfield o de un Sherwood Anderson, se convierta en el resumen implacable de una cierta condición humana o en el símbolo quemante de un orden social o histórico. Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta. Pienso, por ejemplo, en el tema de la mayoría de los admirables relatos de Antón Chéjov. ¿Qué hay allí que no sea tristemente cotidiano, mediocre, muchas veces conformista o inútilmente rebelde? Lo que se cuenta en esos relatos es casi lo que de niños, en las aburridas tertulias que debíamos compartir con los mayores, escuchábamos contar a los abuelos o a las tías; la pequeña, insignificante crónica familiar de ambiciones frustradas, de modestos dramas locales, de angustias a la medida de una sala, de un piano, de un té con dulces. Y, sin embargo los cuentos de Katherine Mans-

field, de Chéjov, son significativos, algo estalla en ellos mientras los leemos y nos propone una especie de ruptura de lo cotidiano que va mucho más allá de la anécdota reseñada. Ustedes se han dado ya cuenta de que esa significación misteriosa no reside solamente en el tema del cuento, porque en verdad la mayoría de los malos cuentos que todos hemos leído contienen episodios similares a los que tratan los autores nombrados. La idea de significación no puede tener sentido si no la relacionamos con las de intensidad y de tensión, que ya no se refieren solamente al tema sino al tratamiento literario de ese tema, a la técnica empleada para desarrollar el tema. Y es aquí donde, bruscamente, se produce el deslinde entre el buen y el mal cuentista. Por eso habremos de detenernos con todo el cuidado posible en esta encrucijada para tratar de entender un poco más esa extraña forma de vida que es un cuento logrado, y ver por qué está vivo mientras otros, que aparentemente se le parecen, no son más que tinta sobre papel, alimento para el olvido.

Miremos la cosa desde el ángulo del cuentista y en este caso, obligadamente, desde mi propia versión del asunto. Un cuentista es un hombre que de pronto, rodeado de la inmensa algarabía del mundo, comprometido en mayor o menor grado con la realidad histórica que lo contiene, escoge un determinado tema y hace con él un cuento. Este escoger un tema no es tan sencillo. A veces el cuentista escoge, y otras veces siente como si el tema se le impusiera irresistiblemente, lo empujara a escribirlo. En mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos —cómo decirlo— al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena. Pero esto, que puede depender del temperamento de cada uno, no altera el hecho esencial, y es que en un momento dado *hay tema*, ya sea inventado o escogido voluntariamente, o extrañamente impuesto desde un plano donde nada es definible. Hay tema, repito, y ese tema va a volverse cuento. Antes de que ello ocurra, ¿qué podemos decir del tema en sí? ¿Por qué ese tema y no otro? ¿Qué razones mueven consciente o inconscientemente al cuentista a escoger un determinado tema?

A mí me parece que el tema del que saldrá un buen cuento es siempre *excepcional*, pero no quiero decir con esto que un tema deba ser extraordinario, fuera de lo común, misterioso o insólito. Muy al contrario, puede tratarse de una anécdota perfectamente trivial y cotidiana. Lo excepcional reside en una cualidad parecida a la del imán; un buen tema atrae todo un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad

de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o su sensibilidad; un buen tema es como un buen sol, un astro en torno al cual gira un sistema planetario del que muchas veces no se tenía conciencia hasta que el cuentista, astrónomo de palabras, nos revela su existencia. O bien, para ser más modestos y más actuales a la vez, un buen tema tiene algo de atómico, de núcleo en torno al cual giran los electrones; y todo eso, al fin y al cabo, ¿no es ya como una proposición de vida, una dinámica que nos insta a salir de nosotros mismos y a entrar en un sistema de relaciones más complejo y más hermoso? Muchas veces me he preguntado cuál es la virtud de ciertos cuentos inolvidables. En el momento los leímos junto con muchos otros, que incluso podían ser de los mismos autores. Y he aquí que los años han pasado, y hemos vivido y olvidado todo; pero esos pequeños, insignificantes cuentos, esos granos de arena en el inmenso mar de la literatura, siguen ahí, latiendo en nosotros. ¿No es verdad que cada uno tiene su colección de cuentos? Yo tengo la mía, y podría dar algunos nombres. Tengo *William Wilson,* de Edgar Poe; tengo *Bola de sebo,* de Guy de Maupassant. Los pequeños planetas giran y giran: ahí está *un recuerdo de Navidad,* de Truman Capote; *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius,* de Jorge Luis Borges; *Un sueño realizado,* de Juan Carlos Onetti; *La muerte de Iván Ilich,* de Tolstoi; *Fifty Grand,* de Hemingway; *Los soñadores,* de Izak Dinesen, y así podría seguir y seguir... Ya habrán advertido ustedes que no todos esos cuentos son obligadamente de antología. *¿Por qué* perduran en la memoria? Piensen en los cuentos que no han podido olvidar y verán que todos ellos tienen la misma característica: son aglutinantes de una realidad infinitamente más vasta que la de su mera anécdota, y por eso han influido en nosotros con una fuerza que no haría sospechar la modestia de su contenido aparente, la brevedad de su texto. Y ese hombre que en un determinado momento elige un tema y hace con él un cuento será un gran cuentista si su elección contiene —a veces sin que él lo sepa conscientemente— esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana. Todo cuento perdurable es como la semilla donde está durmiendo el árbol gigantesco. Ese árbol crecerá en nosotros, dará su sombra en nuestra memoria.

Sin embargo, hay que aclarar mejor esta noción de temas significativos. Un mismo tema puede ser profundamente significativo para un escritor y anodino para otro; un mismo tema despertará enormes resonancias en un lector y dejará indiferente a otro. En suma, puede decirse que no hay temas absolutamente insignificantes. Lo que hay es una alianza misteriosa y compleja entre cierto escritor y cierto tema

en un momento dado, así como la misma alianza podrá darse luego entre ciertos cuentos y ciertos lectores. Por eso, cuando decimos que un tema es significativo, como en el caso de los cuentos de Chéjov, esa significación se ve determinada en cierta medida por algo que está fuera del tema en sí, por algo que está antes y después del tema. Lo que está antes es el escritor, con su carga de valores humanos y literarios, con su voluntad de hacer una obra que tenga un sentido; lo que está después es el tratamiento literario del tema, la forma en que el cuentista, frente a su tema, lo ataca y sitúa verbalmente y estilísticamente, lo estructura en forma de cuento, y lo proyecta en último término hacia algo que excede el cuento mismo. Aquí me parece oportuno mencionar un hecho que me ocurre con frecuencia, y que otros cuentistas amigos conocen tan bien como yo. Es habitual que en el curso de una conversación alguien cuente un episodio divertido o conmovedor o extraño, y que dirigiéndose luego al cuentista presente le diga: «Ahí tienes un tema formidable para un cuento; te lo regalo.» A mí me han regalado en esa forma montones de temas, y siempre he contestado amablemente: «Muchas gracias», y jamás he escrito un cuento con ninguno de ellos. Sin embargo, cierta vez una amiga me contó distraídamente las aventuras de una criada suya en París. Mientras escuchaba su relato, sentí que eso podía llegar a ser un cuento. Para ella esos episodios no eran más que anécdotas curiosas; para mí bruscamente se cargaban de un sentido que iba mucho más allá de su simple y hasta vulgar contenido. Por eso, toda vez que me han preguntado: ¿cómo distingue entre un tema insignificante —por más divertido o emocionante que pueda ser— y otro significativo?, he respondido que el escritor es el primero en sufrir ese efecto indefinible pero avasallador de ciertos temas, y que precisamente por eso es un escritor. Así como para Marcel Proust el saber de una magdalena mojada en el té abría bruscamente un inmenso abanico de recuerdos aparentemente olvidados, de manera análoga el escritor reacciona ante ciertos temas en la misma forma en que su cuento, más tarde, hará reaccionar al lector. Todo cuanto está predeterminado por el aura, por la fascinación irresistible que el tema crea en su creador.

Llegamos así al fin de esta primera etapa del nacimiento de un cuento, y tocamos el umbral de su creación propiamente dicha. He aquí al cuentista, que ha escogido un tema valiéndose de esas sutiles antenas que le permiten reconocer los elementos que luego habrán de convertirse en obra de arte. El cuentista está frente a su tema, frente a ese embrión que ya es vida, pero que no ha adquirido todavía su forma definitiva. Para él ese tema tiene sentido, tiene significación.

Pero si todo se redujera a eso, de poco serviría; ahora, como último término del proceso, como juez implacable, está esperando el lector, el eslabón final del proceso creador, el cumplimiento o el fracaso del ciclo. Y es entonces que el cuento tiene que nacer puente, tiene que nacer pasaje, tiene que dar el salto que proyecte la significación inicial, descubierta por el autor, a ese extremo más pasivo y menos vigilante y muchas veces hasta indiferente que llamamos lector. Los cuentistas inexpertos suelen caer en la ilusión de imaginar que les bastará escribir lisa y llanamente un tema que los ha conmovido, para conmover a su turno a los lectores. Incurren en la ingenuidad que aquel que encuentra bellísimo a su hijo, y da por supuesto que los demás lo ven igualmente bello. Con el tiempo, con los fracasos, el cuentista capaz de superar esa primera etapa ingenua, aprende que en literatura no bastan las buenas intenciones. Descubre que para volver a crear en el lector esa conmoción que lo llevó a él a escribir el cuento, es necesario un oficio de escritor, y que ese oficio consiste, entre muchas otras cosas, en lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que le rodea, para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa. Y la única forma en que puede conseguirse ese secuestro momentáneo del lector es mediante un estilo basado en la intensidad y en la tensión, un estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijen para siempre en su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordial. Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige. Ninguno de ustedes habrá olvidado *El tonel de amontillado,* de Edgar Poe. Lo extraordinario de este cuento es la brusca prescindencia de toda descripción de ambiente. A la tercera o cuarta frase estamos en el corazón del drama, asistiendo al cumplimiento implacable de una venganza. *Los asesinos,* de Hemingway, es otro ejemplo de intensidad obtenida mediante la eliminación de todo lo que no converja esencialmente al drama. Pero pensemos ahora en los cuentos de Joseph Conrad, de D. H. Lawrence, de Kafka. En ellos, con modalidades típicas de cada uno, la intensidad es de otro orden, y yo prefiero darle el nombre de tensión. Es una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado. Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir en el cuento; sin embargo, no podemos

sustraernos a su atmósfera. En el caso de *El tonel de amontillado* y de *Los asesinos,* los hechos despojados de toda preparación saltan sobre nosotros y nos atrapan; en cambio, en un relato demorado y caudaloso de Henry James —*La lección del maestro,* por ejemplo— se siente de inmediato que los hechos en sí carecen de importancia, que todo está en las fuerzas que los desencadenaron, en la malla sutil que los precedió y los acompaña. Pero tanto la intensidad de la acción como la tensión interna del relato son el producto de lo que antes llamé el oficio de escritor, y es aquí donde nos vamos acercando al final de este paseo por el cuento. En mi país, y ahora en Cuba, he podido leer cuentos de los autores más variados: maduros o jóvenes, de la ciudad y del campo, entregados a la literatura por razones estéticas o por imperativos sociales del momento, comprometidos o no comprometidos. Pues bien, y aunque suene a perogrullada, tanto en la Argentina como aquí, los buenos cuentos los están escribiendo quienes dominan el oficio en el sentido ya indicado. Un ejemplo argentino aclarará mejor esto. En nuestras provincias centrales y norteñas existe una larga tradición de cuentos orales, que los gauchos se transmiten de noche en torno al fogón, que los padres siguen contando a sus hijos, y que de golpe pasan por la pluma de un escritor regionalista y, en una abrumadora mayoría de casos, se convierten en pésimos cuentos. ¿Qué ha sucedido? Los relatos en sí son sabrosos, traducen y resumen la experiencia, el sentido del humor y el fatalismo del hombre de campo; algunos incluso se elevan a la dimensión trágica o poética. Cuando uno los escucha de boca de un viejo criollo, entre mate y mate, siente como una anulación del tiempo, y piensa que también los aedos griegos contaban así las hazañas de Aquiles para maravilla de pastores y viajeros. Pero en ese momento, cuando debería surgir un Homero que hiciera una *Ilíada* o una *Odisea* de esa suma de tradiciones orales, en mi país surge un señor para quien la cultura de las ciudades es un signo de decadencia, para quien los cuentistas que todos amamos son estetas que escribieron para el mero deleite de clases sociales liquidadas, y ese señor entiende en cambio que para escribir un cuento lo único que hace falta es poner por escrito un relato tradicional, conservando todo lo posible el tono hablado, los giros campesinos, las incorrecciones gramaticales, eso que llaman el color local. No sé si esa manera de escribir cuentos populares se cultiva en Cuba; ojalá que no, porque en mi país no ha dado más que indigestos volúmenes que no interesan ni a los hombres de campo, que prefieren seguir *escuchando* los cuentos entre dos tragos, ni a los lectores de la ciudad, que estarán muy echados a perder, pero que se tienen bien leídos a los clásicos del género. En cambio —y

me refiero también a la Argentina—hemos tenido a escritores como un Roberto J. Payró, un Ricardo Güiraldes, un Horacio Quiroga y un Benito Lynch, que, partiendo también de temas muchas veces tradicionales, escuchados de boca de viejos criollos, como un Don Segundo Sombra, han sabido potenciar ese material y volverlo obra de arte. Pero Quiroga, Güiraldes y Lynch conocían a fondo el oficio de escritor, es decir que sólo aceptaban temas significativos, enriquecedores, así como Homero debió desechar montones de episodios bélicos y mágicos para no dejar más que aquellos que han llegado hasta nosotros gracias a su enorme fuerza mítica, a su resonancia de arquetipos mentales, de hormonas psíquicas, como llamaba Ortega y Gasset a los mitos. Quiroga, Güiraldes y Lynch eran escritores de dimensión universal, sin prejuicios localísticos o étnicos o populistas; por eso, además de escoger cuidadosamente los temas de sus relatos, los sometían a una forma literaria, la única capaz de transmitir al lector todos sus valores, todo su fermento, toda su proyección en profundidad y en altura. Escribían tensamente, mostraban intensamente. No hay otra manera de que un cuento sea eficaz, haga blanco en el lector y se clave en su memoria.

El ejemplo que he dado puede ser de interés para Cuba. Es evidente que las posibilidades que la Revolución ofrece a un cuentista son casi infinitas. La ciudad, el campo, la lucha, el trabajo, los distintos tipos psicológicos, los conflictos de ideología y de carácter; y todo eso como exacerbado por el deseo que se ve en ustedes de actuar, de expresarse, de comunicarse como nunca habían podido hacerlo antes. Pero todo eso, ¿cómo ha de traducirse en grandes cuentos, en cuentos que lleguen al lector con la fuerza y la eficacia necesarias? Es aquí donde me gustaría aplicar concretamente lo que he dicho en un terreno más abstracto. El entusiasmo y la buena voluntad no bastan por sí solos, como tampoco basta el oficio de escritor por sí solo para escribir los cuentos que fijen literariamente (es decir, en la admiración colectiva, en la memoria de un pueblo) la grandeza de esa Revolución en marcha. Aquí, más que en ninguna otra parte, se requiere hoy una fusión total de esas dos fuerzas, la del hombre plenamente comprometido con su realidad nacional y mundial, y la del escritor lúcidamente seguro de su oficio. En ese sentido no hay engaño posible. Por más veterano, por más experto que sea un cuentista, si le falta una motivación entrañable, si sus cuentos no nacen de una profunda vivencia, su obra no irá más allá del mero ejercicio estético. Pero lo contrario será aún peor, porque de nada valen el fervor, la voluntad de comunicar un mensaje, si se carece de los instrumentos expresivos, estilísticos, que hacen posible esa comunicación. En este momento esta-

mos tocando el punto crucial de la cuestión. Yo creo, y lo digo después de haber pesado largamente todos los elementos que entran en juego, que escribir para una revolución, que escribir dentro de una revolución, que escribir revolucionariamente, no significa, como creen muchos, escribir obligadamente acerca de la revolución misma.

Por mi parte, creo que el escritor revolucionario es aquel en quien se fusionan indisolublemente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio. Si ese escritor, responsable y lúcido, decide escribir literatura fantástica, o psicológica, o vuelta hacia el pasado, su acto es un acto de libertad dentro de la revolución, y por eso es también un acto revolucionario aunque sus cuentos no se ocupen de las formas individuales o colectivas que adopta la revolución. Contrariamente al estrecho criterio de muchos que confunden literatura con pedagogía, literatura con enseñanza, literatura con adoctrinamiento ideológico, un escritor revolucionario tiene todo el derecho de dirigirse a un lector mucho más complejo, mucho más exigente en materia espiritual de lo que imaginan los escritores y los críticos improvisados por las circunstancias y convencidos de que su mundo personal es el único mundo existente, de aquellas preocupaciones del momento son las únicas preocupaciones válidas. Repitamos, aplicándola a lo que nos rodea en Cuba, la admirable frase de Hamlet a Horacio: «Hay muchas más cosas en el cielo y la tierra de las que supone tu filosofía...» Y pensemos que a un escritor no se le juzga solamente por el tema de sus cuentos o sus novelas, sino por su presencia viva en el seno de la colectividad, por el hecho de que el compromiso total de su persona es una garantía indesmentible de la verdad y de la necesidad de su obra, por más ajena que ésta pueda parecer a las circunstancias del momento. Esta obra no es ajena a la revolución porque no sea accesible a todo el mundo. Al contrario, prueba que existe un vasto sector de lectores potenciales que, en cierto sentido, están mucho más separados que el escritor de las metas finales de la revolución, de esas metas de cultura, de libertad, de pleno goce de la condición humana que los cubanos se han fijado para admiración de todos los que los aman y los comprenden. Cuando más alto apunten los escritores que han nacido para eso, más altas serán las metas finales del pueblo al que pertenecen. ¡Cuidado con la fácil demagogia de exigir una literatura accesible a todo el mundo! Muchos de los que la apoyan no tienen otra razón para hacerlo que la de su evidente incapacidad para comprender una literatura de mayor alcance. Piden clamorosamente temas populares, sin sospechar que muchas veces el lector, por más sencillo que sea, distinguirá instintivamente

entre un cuento popular mal escrito y un cuento más difícil y complejo, pero que le obligará a salir por un momento de su pequeño mundo circundante y le mostrará otra cosa, sea lo que sea, pero otra cosa, algo diferente. No tiene sentido hablar de temas populares a secas. Los cuentos sobre temas populares sólo serán buenos si se ajustan, como cualquier otro cuento, a esa exigente y difícil mecánica interna que hemos tratado de mostrar en la primera parte de esta charla. Hace años tuve la prueba de esta afirmación en la Argentina, en una rueda de hombres de campo a la que asistíamos unos cuantos escritores. Alguien leyó un cuento basado en un episodio de nuestra guerra de independencia, escrito con una deliberada sencillez para ponerlo, como decía su autor, «al nivel del campesino». El relato fue escuchado cortésmente, pero era fácil advertir que no había tocado fondo. Luego uno de nosotros leyó *La pata de mono*, el justamente famoso cuento de W. W. Jacobs. El interés, la emoción, el espanto y, finalmente, el entusiasmo fueron extraordinarios. Recuerdo que pasamos el resto de la noche hablando de hechicería, de brujos, de venganzas diabólicas. Y estoy seguro de que el cuento de Jacobs sigue vivo en el recuerdo de esos gauchos analfabetos, mientras que el cuento supuestamente popular, fabricado para ellos, con su vocabulario, sus aparentes posibilidades intelectuales y sus intereses patrióticos, ha de estar tan olvidado como el escritor que lo fabricó. Yo he visto la emoción que entre la gente sencilla provoca una representación de *Hamlet*, obra difícil y sutil si las hay, y que sigue siendo tema de estudios eruditos y de infinitas controversias. Es cierto que esa gente no puede comprender muchas cosas que apasionan a los especialistas en teatro isabelino. ¿Pero qué importa? Sólo su emoción importa, su maravilla y su transporte frente a la tragedia del joven príncipe danés. Lo que prueba que Shakespeare escribía verdaderamente para el pueblo, en la medida en que su tema era profundamente significativo para cualquiera—en diferentes planos, sí, pero alcanzando un poco a cada uno—y el tratamiento teatral de ese tema tenía la intensidad propia de los grandes escritores, y gracias a la cual se quiebran las barreras aparentemente más rígidas, y los hombres se reconocen y fraternizan en un plano que está más allá o más acá de la cultura. Por supuesto, sería ingenuo creer que toda gran obra puede ser comprendida y admirada por las gentes sencillas; no es así, y no puede serlo. Pero la admiración que provocan las tragedias griegas o las de Shakespeare, el interés apasionado que despiertan muchos cuentos y novelas nada sencillos ni accesibles, debería hacer sospechar a los partidarios del mal llamado «arte popular» que su noción del pueblo es parcial, injusta y, en último término, peligrosa. No se le hace ningún favor al pueblo

si se le propone una literatura que pueda asimilar sin esfuerzo, pasivamente, como quien va al cine a ver películas de *cow-boys*. Lo que hay que hacer es educarlo, y eso es una primera etapa, tarea pedagógica y no literaria. Para mí ha sido una experiencia reconfortable ver cómo en Cuba los escritores que más admiro participan en la revolución dando lo mejor de sí mismos, sin cercenar una parte de sus posibilidades en aras de un supuesto arte popular que no será útil a nadie. Un día Cuba contará con un acervo de cuentos y de novelas que contendrá transmutada al plano estético, eternizada en la dimensión intemporal del arte, su gesta revolucionaria de hoy. Pero esas obras no habrán sido escritas por obligación, por consignas de la hora. Sus temas nacerán cuando sea el momento, cuando el escritor sienta que debe plasmarlos en cuentos o novelas o piezas de teatro o poemas. Sus temas contendrán un mensaje auténtico y hondo, porque no habrán sido escogidos por un imperativo de carácter didáctico o proselitista, sino por una irresistible fuerza que se impondrá al autor, y que éste, apelando a todos los recursos de su arte y de su técnica, sin sacrificar nada ni a nadie, habrá de transmitir al lector como se transmiten las cosas fundamentales: de sangre a sangre, de mano a mano, de hombre a hombre.

JULIO CORTÁZAR
UNESCO
2, place de Fontenoy
PARÍS

SALVADOR RUEDA Y GARCIA LORCA

POR

CARLOS EDMUNDO DE ORY

Algunos críticos extranjeros de Lorca se han visto obligados, creo yo, a remover con prisa un cierto material de fuentes ya evocadas por sus exegetas españoles de la primera hora. Estos últimos, por supuesto, tenían un conocimiento más directo de la cuestión. Aunque el problema de los precedentes no haya sido visto a fondo para ser estudiado con ecuanimidad. O fue visto con malos ojos. Acaso les dictaba la prudencia académica (no reñida, sin embargo, con la erudición) o el temor de ofender con veredictos de plagios burdos la respetable labor de un poeta auténtico. La misma fama de Lorca, más allá de lo intrínseco del lenguaje en su expresión vital idiomática, convierte en tabú la supuesta incidencia del plagio. Pero el plagio no es, aunque sea copia literal, incluso cuantiosa, un delito (salvo judicial) en la entraña misma de la escritura, y su puesta en práctica supone un acto voluntario, menos cuando se trata de robo vil. Es el momento de pensar en los plagios eminentes demostrados suficientemente por terceras personas neutrales, cuando no malvadas, bajo el silencio matemático de la erudición o (ya no matemático, sino inmoral) de la denunciación. «Virgilio, autor de la *Eneida,* toma más de una perla en el tesoro de Lucrecio, y no lo dice. Macrobio hizo el inventario de sus latrocinios» (Blanchet, *Sobre Lucrecio).* Me parece una buena costumbre, siempre que se ponga en el «banquillo» a un gran ladrón de caminos. Rimbaud pensaba que el poeta es «voleur de feu». La palabra es fuego o hielo, según las manos que la toquen. Hay fragmentos de poesía escrita, olvidada o perdida que los poetas más grandes usurparon. Dante, Saint-John Perse, García Lorca, entre ellos, entraron a saco en el espacio espectral de la retórica infinita. Desespera un poco, sin embargo, ver las mejores metáforas de un poeta como perlas de un estuche ajeno. Pero esto es común cuando no es pura coincidencia. Es más: vale aquí recordar ese «plagio presentado como sano ejercicio literario», expuesto por Lautréamont al ver en la necesidad de plagio un proceso implícito: «Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste.» *(Préface à un livre futur.)*

Este estudio comparativo tiende a dilucidar una tendencia relativamente afín entre Salvador Rueda y García Lorca, poetas andaluces, no contemporáneos; afinidad directiva, de la cual se desprende el eco real de aquél en la voz real de éste, sujeta por su propiedad misma a una estilística personal. Hemos dicho «eco», pero no acento. Y aunque todo eco condiciona una percusión como influencia sonora particular, situada en el espacio, es precisamente en el espacio donde se modifica temporalmente, como *tempo* y como ritmo figurado. No se trata, en estos procesos auditivos, de repetir lo ya dicho, ni mucho menos de comerse hambrientamente los restos de un banquete, sino de apropiación deliberada en un sentido que pudiera identificarse con la vivencia del «correlato objetivo» de T. S. Eliot. Pero que puede ser también, y es lo más seguro, un impacto expresivo incapaz de ser dominado por sensibilidades asimilativas como la de Lorca.

Es un hecho palmario, bien que aparentemente y absolutamente decisivo, el impacto expresivo y verbal de Rueda en la cosa de Lorca, aventuradamente, y por vía de literalidades conceptuales y metafóricas, originadas así en virtud de la primera impronta. Huellas, reflejos, reminiscencias y ecos que determinan, en su conjunto difuso, un síntoma seguro de influencia sufrida en toda conciencia. Que aquí determinemos únicamente esta confrontación de retóricas afines en la dádiva ruedana acogida por el otro nos lo permite la grandeza misma de Lorca, sin comparación posible a la otra grandeza, limitada por sus propios límites y la capacidad de su ambición, llegada a una meta definitiva. No sería lo mismo ni del mismo interés considerar la lección de Salvador Rueda en Juan Ramón Jiménez por imperativos cronológicos; pero sí, de manera eventual, recordar que la influencia del poeta malagueño rigió asimismo, aunque menos imperativa, por evidente que fuesè, en compañeros de Lorca, como Luis Cernuda y Vicente Aleixandre. Este aserto fue ya difundido por Vicente Núñez en un texto publicado en la revista *Caracola,* de Málaga, y que dice así: «Nos encontraríamos, por de pronto, con la sorpresa de una curiosa serie de antecedentes léxicos y hasta, lo que aún es más, temperamentales respecto a la poesía de algunos de los más eximios representantes de la generación de 1925 (Aleixandre, Cernuda), aparte de percibir una cierta homogeneidad de arranque, de móvil sensualismo, de refinada extremosidad agotadora, sometidos a la andadura de un ancho cauce de figuración y ambientación poéticas.» («A propósito de *Claves y símbolos,* un libro póstumo de Salvador Rueda», revista citada, núms. 62-63, diciembre-enero 1957-1958.) Vicente Núñez olvida deliberadamente el nombre de Lorca, junto a los dos mencionados, bien que, a modo de ejemplo, señala «algunas de esas correspondencias, de

cualquier modo, pálidas al ser desgajadas de su contexto», y con ese olvido parece dejarnos a nosotros el añadido exclusivo del nombre de Lorca, con el mismo fin de ofrecer «correspondencias», que también, es de suponer, por la misma razón, han de ser pálidas. Pero que son numerosas. Son numerosas y esporádicas, y por su índole paralelística, interesantes. Considero eficaz el cotejo en virtud —lo repito— de la supremacía artística del poeta granadino, cuyo modelo pasajero supera en matices y genio sintético dentro del plano total de lo lírico. Pero acometo también las analogías y sus repercusiones teniendo en cuenta el mecanismo de un proceso mimético insuficientemente formulado respecto a esta influencia marginal en la creación lorquiana.

En efecto, dos de sus críticos más relevantes, pertenecientes a su generación y compañeros de letras, estimaron de distinto modo la huella dejada por Salvador Rueda en Lorca: uno, aseverándola, sin analizarla totalmente; otro, negándola como tal.

Veamos, en primer lugar, la nota de Guillermo Díaz-Plaja referente al problema, exponiendo esa influencia en su libro *Federico García Lorca,* que quiere ser un testimonio y una aportación «de su generación», donde se ofrecen datos y puntos de vista acaso útiles a la obra crítica futura «que todos le debemos». Así, en el capítulo dedicado al *Libro de poemas* escribe: «La influencia de Salvador Rueda no ha sido valorada en su verdadera importancia, intensidad y extensión. La encontramos en *Libro de poemas* y también en obras posteriores; el propio *Romancero gitano* le debe, como veremos, una sugestión temática. En primer término, Rueda significa la conjunción del modernismo y el andalucismo, y García Lorca es en este momento un andaluz esencial, sugestionado por los maestros modernistas; en segundo lugar, hay en Rueda un desbordamiento vital, paganizante, pánico, que empalma con el sentido que de la naturaleza tiene el joven poeta.» Cita a continuación dos estrofas, de cuatro versos cada una, tomadas de la composición de Lorca «El canto de la miel», indicando que están dentro de la técnica de Salvador Rueda. Transcribe inmediatamente después catorce versos seleccionados de una «Elegía», donde se canta la Andalucía sensual «con una vena que está también en Rueda y en Darío». Al tratar del *Romancero gitano,* en su capítulo correspondiente, señala índices expresivos y temáticos de Rueda (los gitanos, las monjas), y a lo largo de su estudio crítico menciona varias veces el nombre de Salvador Rueda como «origen literario próximo» de cierta metáfora lorquiana de origen popular y «sometida a la vez a una manipulación erudita». Mas la reserva de un «acaso» no está ausente de su presunción.

Si apruebo la clarividencia de este crítico, confirmando sus asertos con algo más que con vislumbres, doy un mentís al otro crítico, antes aludido, quien únicamente reconoce una semejanza esporádica como resultado del contexto tradicional. Me refiero esta vez a Enrique Díez-Canedo, en cuyo artículo sobre Salvador Rueda, publicado en el diario *La Nación*, de Buenos Aires, en 1933 (ocho días después de la muerte del poeta malagueño), alude a Lorca diciendo: «...García Lorca, cuyos versos de mocedad tenían extraño parecido con los comienzos de Rueda, sin duda desconocidos por el poeta del *Romancero gitano*. No hablo, pues, de imitación, ni siquiera de influencia; sí de parentesco, esto es, de tradición. Salvador Rueda, en esos momentos en que su literatura parece desprendida de todo contacto literario lo estrecha con el pueblo, poetizando a su modo, sin tampoco imitarlo, vuelto sólo a la Naturaleza.»

Otro documento a esgrimir aquí, referente a la crítica capacitada, y que viera inconfundiblemente el problema tan eludido (si problema es) de la lección de Rueda recibida por Lorca, lo tenemos en un artículo de Melchor Fernández Almagro titulado «Salvador Rueda» (*Caracola*, número citado), en el cual escribe, adelantándose a nuestro énfasis: «Muy familiarizado con el campo, García Lorca hubiese incorporado a su poesía, en cualquier supuesto, a los animalillos y bichejos de menos tradición literaria, o de ninguna, o francamente contraindicados. Pero fue Salvador Rueda quien mostró la posibilidad poética de la mosca, la lagartija, la curiana. Esta fuente, en determinado aspecto, de la genial inspiración de García Lorca, está por estudiar.» *Esta fuente*, dice el crítico enterado. Y como fuente es origen, nuestro énfasis en este estudio se distingue en dejar ver, de tiempo en tiempo, los pies de Lorca (ya que no la cabeza), bañándose en los charcos del lluvioso Rueda.

Resta el testimonio incomparable de Juan Ramón Jiménez, supercrítico de poesía. No sólo dijo que «cuando aparecieron Antonio Machado y él, sólo había en España Rueda, Núñez de Arce, Campoamor..., y que ellos crearon las nuevas formas, que luego aparecen en las obras de Salinas y los demás jóvenes» (es decir, la generación de Lorca) (Juan Guerrero Ruiz, «Juan Ramón, de viva voz», 1961, *Insula)*, sino que incluyó a García Lorca en lo que llamó «alhambrismo», como último representante de esa corriente poética cultivada por Salvador Rueda, a la zaga de Zorrilla: «los mismos caminos», y todavía vio que Rueda «anduvo mucho entre los animalitos que luego habían de tentar al granadino Federico García Lorca.»

Salvo estos raros juicios perentorios, enmarcando las similitudes entre los dos poetas andaluces, y desde ellos hasta el grupo de *Caracola*

(homenaje a Salvador Rueda (1857-1957), dedicado a conmemorar el centenario del poeta, es de notar, en la ya abundante lista de biógrafos de Lorca, un mutismo engañoso respecto a la influencia que nos ocupa. Mientras que Vicente Núñez analiza «la base admisible desde la que poder atribuir a Rueda la paternidad de una "poesía andaluza" contemporánea» y el género lírico, que, más allá del modernismo, «arraiga en los poetas de 1925», y que el propio Luis Cernuda contempla en las *Poesías completas* (1911) del poeta malagueño «un acento nuevo en nuestra lírica», haciendo hincapié en su ímpetu y en su arranque como valores absolutos, pudiendo gustar con los escasos lectores un «tipo de poesía no raro en nuestra literatura moderna desde Zorrilla a Miguel Hernández», y que Antonio Oliver, apelando a una «valoración más equitativa y justiciera de la lírica ruedana», nos recuerda las palabras de Federico de Onís: «Hay que reconocer, venciendo toda repugnancia, que los aciertos de Salvador Rueda son innumerables; que de su obra varia y multiforme ha surgido una influencia difusa, que se encuentra por todas partes»; es de notar, repito, la fabulosa falacia de los críticos parciales. Se observa en ellos más bien la tendencia unánime a minimizar la lección de Salvador Rueda, englobándola con la de otros maestros de la juventud de Lorca que dejaron sus huellas en el *Libro de poemas* y, naturalmente, en poesías anteriores perdidas o inéditas, las cuales evoca su biógrafo español José Luis Cano, haciendo recaer en ellas, no sin abuso de exclusividad, «evidentes influencias rubenianas y ecos de Villaespesa y de Salvador Rueda». Es más: en ese período inicial, en el que el joven poeta se muestra «lector infatigable de Zorrilla, Rubén Darío, Salvador Rueda, Villaespesa», limita Cano tales influencias visibles a las poesías de 1918 y 1919 y menciona dos títulos de poemas calcados de Juan Ramón Jiménez, otros dos de Rubén Darío y ninguno de Salvador Rueda, dejado en último lugar con esta breve precisión: «y de Salvador Rueda, al que sigue en el tema de la cigarra». Ya José Mora Guarnido, en su libro *Federico García Lorca y su mundo,* cuyas páginas nos relatan hechos y ambientes de la infancia y juventud del poeta, compañero suyo entonces, recurre a los mismos consabidos nombres de maestros, en tanto que «material poético circundante», del que se sirvió Lorca en sus primeros versos que no «caracterizan definitivamente una personalidad original en absoluto». Lo cierto es que la magistratura ruedesca trasciende más allá de los iniciales escarceos estilísticos de García Lorca.

Fué, por lo demás, una lección ampliamente sugestiva, casi automática, que se distingue curiosamente del concierto de imitadores de la época. No fue, ante todo, de tipo escolar pobremente mimético, sino

condicionada por el aspecto intelectual de un complejo retórico. Se diría, mirando bien sus resultados, que correspondía a raíces maternales estrictamente lingüísticas, etimológicas y de audacias expresivas. Fervientes poetas del mundo natural, no solamente el amor por los animalitos, les indujo por igual a plasmar graciosos dibujos caricaturescos de parecido trazo, pero también los minerales acuden con sus nombres fijos y fónicos —palabras insólitas— en esos terrenos lingüísticos. José María Pemán lo tiene bien en cuenta en ese encantador diálogo entre «El Profesor y la Poesía», allí donde la Poesía dice al profesor y crítico: «Vengo a recordarte, Profesor, que hace cien años nació en Málaga un gran poeta.» Tiene en cuenta, digo, eso de los minerales:

barra de nitrato de plata enrojecido

¿Has oído, profesor? ¡Nitrato! Tenía la pasión de las no usadas palabras, de rescatar voces para la poesía. Los minerales le arrebataban: «Dime, sodio enigmático; / decid, calcio, silicio...» A Lorca le arrebataban con idéntica pasión; de ellos hizo claves y símbolos. Precisamente el libro póstumo de Salvador Rueda se titula *Claves y símbólos,* claves, no ya claveles. Y en el estudio, antes citado, de Vicente Núñez sobre dicho libro se advierte esta desintegración, esta alquimia final del naturalismo vernáculo en «partícula viva de poesía»; describen el estado último del poeta viejo, que todavía escribe en 1932-1933: «aislado y caduco, aunque en pie, pudo vérsele solitario al umbral casi de nuestros días». Había dejado, en el olvido comprensible, mucho fárrago; pero lo fuerte y fresco, lo original, cayó incomprensiblemente en el olvido. Aquello era una cierta modernidad avanzada, no digamos precursora formalmente, sino hija de la novedad, una novedad no *ísmica,* ciertamente; no de vanguardia, pero sí específica, genética, y, sin embargo, malparada por la puerilidad y la carencia de cultura profunda. José María de Cossío, al referirse a *Sinfonías del año* (1888), pudo escribir que «la novedad del poema reside en algunos rasgos que parecen presentir, no ya el advenimiento del *modernismo,* sino de actitudes líricas aún más avanzadas y modernas»; y todavía añade, descubriendo el aspecto *ísmico,* que existen allí algunas imágenes «tan recortadas y asépticas como las mejores del posultraísmo» *(Cincuenta años de poesía española.* Madrid, 1960). Esto confirma, sin más, la creadora renovación del poeta malagueño.

Habiendo encontrado una cantera de ideas, conceptos y vocabulario en el poeta malagueño, Lorca callaría (como Virgilio) la deuda contraída con su predecesor. Excepto cuando se refería a sus amados clásicos —Góngora, el granadino Soto de Rojas y demás modelos tradi-

cionales—, siempre adoptaba una distancia crítica dictatorial para poner en su sitio final a sus maestros inmediatos. Exaltó la memória y la enseñanza de Rubén Darío en los mejores poetas del novecientos (maestros a su vez de Lorca), no sin recordarnos «su mal gusto encantador» y «sus ripios descarados», llegando a la denegación en nombre de una «asepsia» adquirida en la obra propia; solía repetir burlonamente el verso dariano: «Que púberes canéforas te ofrezcan el acanto», para decir, extrañado por los arcaísmos: «De todo eso yo no entiendo más que la palabra *que*.» ¿Era irrespeto o conciencia de superación? En cuanto a Salvador Rueda, toda su música polifónica le sonó, sin duda, a falsete, comparada con la guitarra popular. Pensando así de Rueda, es evidente que lo negaba, olvidando cuanto tomara de él. Tal parece deducirse de un párrafo en el que alude a Rueda, colocando su nombre junto al de otros poetas populares (incluso el mismo Manuel Machado) para menoscabar su importancia al enfrentarlos con la auténtica musa anónima del pueblo: «Nuestro pueblo canta coplas de Melchor del Palau, de Salvador Rueda, de Ventura Ruiz Aguilera, de Manuel Machado y de otros; pero ¡qué diferencia tan notable entre los versos de estos poetas y los que el pueblo canta! ¡La diferencia que hay entre una rosa de papel y otra natural! *(El cante jondo*, 19 de febrero de 1922). ¿Habló más tarde con elogio de Rueda? No lo sé. Mas es ya incomprensible que tache la poesía andaluza ruedesca de artificial —«rosa de papel»— cuando por entonces, 1922, cosecha sus flores líricas.

Ya hemos dicho que no sólo influyó en Lorca; sabido es que Rueda dejó su marca en los comienzos de Juan Ramón Jiménez, quien lo confiesa sin escrúpulos en las cariñosas líneas de recuerdo que escribe llamando a Rueda «El Colorista Nacional». En 1913, en el apogeo de su fama, el mismo Rueda se refirió con amargura a sus numerosos imitadores: «Los mismos poetas que se apropiaban mis innovaciones y estilo me apedrearon, sumándose todos contra mí. Fueron injustos aquellos hombres que ya empezaban a ser "ajenjistas", "eteristas" y "morfinistas", con mi musa, que bebió siempre agua pura, y que extraía sus ritmos y temas del seno brioso de la Naturaleza». Aludía a los modernistas decadentes que se inspiraban entonces en los poetas malditos de Francia. También replica con soberbia humillada a los menoscabos que sufriera, principalmente de la parte de Rubén Darío, más grande que él, evocando a ese Rubén Darío en una conversación que cita Rafael Alberti: «¿Rubén Darío? Gran poeta, ¿cómo no? ¿Pero usted cree que hubiera podido existir sin Rueda? Muchos, tanto aquí como allá, lo deben todo a Rueda, aunque no quieran confesarlo.»

Tracemos ahora un breve retrato literario de Salvador Rueda al final de su carrera (1857-1933). Titán de sones rotundos, discípulo de Zorrilla, satisfecho de su arte sincero, era físicamente un noble anciano menudo, de origen humilde. Se había jubilado a los setenta años del Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios, en el que prestara extraordinarios servicios por mucho tiempo. Conoció la gloria en el continente y en los países de ultramar, efectuando viajes triunfales por Hispanoamérica, donde fuera coronado solemnemente «poeta de la raza hispánica», en La Habana (1910) y en Buenos Aires (1913), capitales que le rindieron calurosos homenajes oficiales. Alcanzando larga edad, el poeta rústico que había comenzado a escribir a los trece años, «renovador» de ritmos, admirado y elogiado por los más prestigiosos intelectuales de su época, sobreviviéndose en el olvido de las sucesivas generaciones, dejaba atrás una obra fecunda, desconocida por los poetas recién venidos.

De esta obra lírica, varia y profusa, repartida en cuantiosos libros, él mismo resumió la característica esencial: «Algunas veces he puesto de subtítulo a composiciones mías: *Escalas de vidas,* y, por sabido, no debí ponerlo, puesto que no muchas serán las poesías escritas por mí que no sean *escalas de vidas* y no lleven esa filosofía trascendental. Acaso todos mis libros debieran titularse del mismo modo: *Escalas de vidas.* Criado a imagen y semejanza de la Naturaleza, así fui, así soy, así seré.» Ciertamente, fue un apasionado cantor de la Creación y de la Humanidad, que se detuvo, con una constancia excepcional, en la vida de los insectos. Con fasto decorativo y abundancia de imágenes, desarrolló una estética vibratoria y plástica en la que música y pintura (temas descriptivos) se conjugan en estrofas mensajeras de la sana alegría meridional del vitalismo entusiástico. Su obra, de espíritu ochocentista, en su conjunto caduca, merece una revisión, sobre todo en lo tocante a la invención metafórica. El diluvio, el torrente verbal de imágenes, a veces insólitas, consiguió que se le llamase «Monstruo de la imagen».

Pero antes que nada era el cantor regional de Andalucía. Y es aquí donde Lorca va a beber gotas de agua pura. El intimismo recóndito del poeta granadino no comulga con aquellas visiones gigantescas, un tanto futuristas aunque de entusiasmo infantil; porque Lorca se contenta, después de todo, con un «arte menor», entre lo popular y lo musical. Estos son sus distintivos mayores; no abraza mundos, no wagneriza. Poeta esencialmente dramático, prefiere la guitarra quejumbrosa. Aunque meridionales ambos, panteístas y gongorinos, ninguna afinidad de naturaleza parece imponerse: el viejo maestro se movía en el entusiasmo universal, el progreso y el tesoro de arque-

tipos de la Creación, no sin ráfagas de dolorismo profundo y hasta de «tremendismo», mientras que el presunto discípulo comulgaba con la ironía romántica, el humor lúdico y el misterio poético. Vecinos geográficos de la luz mediterránea, ciertos motivos domésticos coinciden en sus versos. La temática específicamente ruedesca la encontramos en Lorca más o menos desfigurada, transfigurada diríamos mejor: la granada, las espigas, las rosas, la miel, la lluvia, el silencio, la mujer andaluza, los gitanos, la guitarra, la monja, la riña entre hombres y, muy particularmente, los animalitos descritos también bajo caricaturas antropomórficas.

La técnica del ritmo, ciertas estructuras sintáctico-lingüísticas, así como la fantasía de metáforas y metagoges con que adorna Rueda sus versos de modo tan sensitivo, contagiaron sin duda a Lorca, cuya poesía es muchas veces disfraz críptico y traje de arlequín o pieza de moneda vieja en nuevo cuño.

Tratándose de un artista escrupuloso de la autenticidad como lo era Lorca, parece impropio sacar a relucir plagios o imitaciones serviles. Si recogió mucho material de Rueda, en el acto lo rehizo, cambió timbres, enmascaró rasgos de expresión inteligible. No obstante, se hacen visibles numerosos calcos demasiado literales. Hay que decir también que el poeta malagueño, reflejándose a sí mismo, se repite constantemente, aunque reajuste sus imágenes preferidas a mutaciones de ideas. Pero sus expresiones más felices constituyen tópicos a granel. El aporte de este dispensador de recetas poéticas queda menguado cuando se impone la calidad de los versos lorquianos. Federico vino después y fue siempre un niño; nunca el mundo pudo saber nunca —¡ni imaginar!— un Federico García Lorca como un Giuseppe Ungaretti o nuestro Salvador Rueda, nuestro Juan Ramón Jiménez. Por esta infancia maravillada y medrosa, por venir después y ser un poeta con *daïmon* (mientras que el otro era solamente un pequeño anciano seráfico), poseyó un don telúrico aterrador, un gusto certero, una disciplina impaciente, una intuición abismática y un sentido del misterio ausente por completo en la meridiana claridad ruedesca. Por todo ello, Lorca se apresta a liberar de su antigua dependencia lo que ha cogido, apropiándoselo en su verdadero contenido purificador. Pese a esta metamorfosis, se hace patente el detalle hereditario en la transformación expresiva, puesto que en ella persiste, discontinuo, el eco ruedano como origen. Sólo que otro equilibrio rige ahora en los timbres; otro estado emocional los colma de resonancias inéditas. La contundente nitidez de Rueda logró ser oscurecida bajo el barroquismo pronunciado de una lógica interior completamente lorquiana. Resumiendo: Lorca ha volado sobre la tierra prometida de metáforas,

hipérboles, tropos, cazando selectivamente el pájaro fantástico. Ejecuta variaciones atmosféricas de los temas de Rueda, rompiendo en ocasiones con la lógica racionalista de éste.

Toda una serie de vocablos ruedescos, determinantes de conceptos y sintaxis figurados, entran a formar parte de los versos de los primeros libros de Lorca, hasta el *Romancero gitano* inclusive. Creemos que este proceso de mímesis se determinó con la lectura del primer volumen de *Poesías completas* de Salvador Rueda (515 páginas), editado en 1911 en Barcelona, Maucci, y *Cantando por ambos mundos* —nueva colección de poesías—, publicado en 1914, Madrid, Fernando Fe. Estas dos antologías son las que hemos empleado para nuestras verificaciones. ¿Leyó dichos libros con fiebre? Es incuestionable que Lorca conocía a Rueda como a Rubén Darío y demás poetas del modernismo. Melchor Fernández Almagro, en el artículo citado anteriormente, atestigua esta lectura como cosa fundamental, si bien referida, por de pronto, a *La procesión de la Naturaleza,* de Rueda *(Poesías completas),* verdadero Parque Zoológico, «cuya lectura, por mí brindada a García Lorca —dice el crítico—, poeta incipiente, le causó profundo efecto».

Animalitos. ¿Dónde descubrió Lorca el encanto miniaturista de la pequeña zoología? En su Granada natal. El mismo confiesa su iniciación en lo diminuto y en los diminutivos, verdadero tesoro de sensibilidad, originario de la tradición granadina: «Granada ama lo diminuto. Y en general toda la Andalucía.» Empero, lo «diminuto» y la palabra misma, es en la obra poética de Rueda una constante genuina. En Lorca también. Hasta en *Poeta en Nueva York* reina esta cálida atmósfera de bestiario íntimo. La hormiga aparece siempre abarcando lo infinitamente pequeño, lo diminuto arquetipal frente al hombre. Es fácil comprender cuál es el pensamiento de Lorca cuando recorre el espacio que va del insecto al hombre. El diminutivo *animalitos* es frecuente en su obra lo mismo que la palabra *diminuto* (que ya decimos abunda en el léxico de Salvador Rueda). He aquí Lorca:

Con los animalitos de cabeza rota

El diminuto banquete de la araña

Hemos citado dos versos de *Poeta en Nueva York,* en cuyo poema «Luna y panorama de los insectos» el poeta pide a la Virgen que le dé «la pura luz de los animalitos» y termina su plegaria así: «Sabes que yo comprendo la carne mínima del mundo». Otro rasgo característico que une a Lorca con Rueda es el cariño por los animalitos disfrazados de gente. Su poesía, en este terreno naturalista, conserva pa-

radójicamente un aspecto artificial, puramente artístico. El animalito —resumen del universo minúsculo— es visto con lentes de aumento. Y la amplificación deviene antropomórfica. Igual que Rueda viste con trajes humanos de mayor o menor gala no importa qué bestezuela. La semejanza que adquiere en este proceder con Rueda, humanizando la zoología, puede verse en el breve paralelo Rueda-Lorca bajo la indicación *Animalitos* al final de este ensayo. También, ya en un plano estético, asombran las expresiones recreativas que estos poetas conciben para inflar de humanidad a los bichos.

Examinemos ahora ciertas asimilaciones del léxico metafórico y de la fraseología procurando reducir su extensión a los casos de mayor trasparencia. Un cotejo exhaustivo del asunto, susceptible de llevarse a cabo, resultaría en extremo metódico y meticuloso. Ni interesa tampoco al espacio que impongo a este estudio. Tres series de paralelos seleccionados se encuentran al final como apéndice de comparaciones sintetizadas, seguida de un último paralelo de títulos de poemas; títulos que se revelan por su identidad o analogía confirmando así el dominio de la influencia.

He aquí un bello verso de Lorca:

La Penélope inmensa de la luz

Resulta penoso eliminar la autenticidad aparente de una metáfora tan brillante, reconociendo su origen en la fantasía ruedesca; si dos de sus composiciones («La fiesta» y «Las conchas») evocan a Penélope, nombrándola dentro de su contexto homérico, vemos surgir, por otra parte, al griego Sísifo ya en una metagoge: «Sísifo enorme». Se trata del viaducto de Alcoy. Aunque ahí pueda estar la clave de la metáfora lorquiana, es de notar que los adjetivos «inmenso» y sus sinónimos «grande», «enorme», frecuentemente usados por Rueda en su gigantismo metafórico, denuncian la misma marca de fábrica. Bastarán unos cuantos ejemplos que indican asimismo ideas de luz (sol, día, cielo, atmósfera). Rueda llama al sol, «inmenso delantal» o «corazón inmenso»; al día, «inmenso cántaro»; a la atmósfera, «inmenso tul», y así sucesivamente al mar y otros elementos de la Naturaleza. Retengamos esta hipérbole del paisaje: «un gran Atlántico de espigas» llenando de luz los horizontes. Lorca reincide en la imagen aumentativa de tipo ruedesco: «inmensa araña» (la selva); «inmenso dosel» (la noche); «inmensa flor de loto» (el cielo).

Otra preciosa metáfora lorquiana se encuentra en la pieza titulada «Madrigal», cuya orfebrería imaginista es, por lo demás, bien ruedesca. He aquí el verso de Lorca:

mi dolor salomónico

De nuevo el gigantismo metafórico *exclusivo* del poeta malagueño, quien no se contentó con hablar de «templo salomónico», mas ideó la hipérbole escultórica de unos «senos salomónicos» en su composición «Seno de mujer»; en «Horas de fiebre» describe unos brazos de mujer que retiemblan como «dos alas salomónicas». Otra vez dice Lorca:

mi senda salomónica

El esdrújulo «filarmónico», adjetivo de la musicología ruedesca, es término de otra metáfora lorquiana sugestiva:

mi sangre filarmónica

Rueda, explotando el hallazgo de esta voz, no hace de la imagen atributo de un sujeto personal, sino del animalito sonoro: «vidrio filarmónico» y «filarmónico cristal» (el canario), «filarmónica cigarra», «filarmónico panal» (el enjambre) o «baile filarmónico» de las cañas.

Veamos aún tres esdrújulos del léxico modernista: *pentagrama, pirámides, góndolas.*

El poema de Lorca «Hora de estrellas» comienza así:

El silencio redondo de la noche
sobre el pentagrama
del infinito

Y un verso del poema «Lluvia» confunde su corazón, donde repercute la lluvia en forma de llanto, con ese «canto primitivo»:

en un negro y profundo pentagrama sin clave

En «La canción del poeta», Rueda forja la misma identificación:

Mi cuerpo es un pentagrama de vida musical

y también:

Pentagrama es la carne sonora del poeta

Pero otras veces el ave lira «es hoja de pentagrama» o bien pregunta a los tallos de las grutas: «¿quién creó los sones que hay en tu pentagrama?» o compara las hormigas con las notas musicales que al andar van recitando: «por el raro laberinto del pentagrama ideal» («Sobre el pentagrama»).

En el poema «Veleta», de Lorca, las «brisas, gnomos y vientos», símbolos de alada inspiración, son:

Mosquitos de la rosa
de pétalos pirámides

Para Rueda son igualmente «gnomo y duende y silfo de alada inspiración»; mas el gigantismo resumido en pirámides ofrece varias versiones ruedescas: «pirámides de rimas» (el palomar), «bíblicas pirámides» (los árboles), «insigne pirámide» (el surtidor), «pirámide inmortal» (el sol), «pirámide... de roca» (el elefante).

En «El lagarto viejo» (poema burlesco de sello ruedesco) vemos aparecer las «góndolas» que Lorca vio en la ideal Venecia de su modelo:

Las góndolas sin remos
de las ideas, cruzan
el agua tenebrosa
de tus iris quemados

Se trata de una imagen acuática que empleó Rueda en su composición preciosista «Sinfonía del año», de cuyo lenguaje extrajo Lorca varias recetas incluidas en nuestro paralelo sintético. Baste aquí un ejemplo:

El pez en el estanque
deshecho en duro hielo,
desliza bajo el agua
su góndola de fuego

En este poema de Rueda se presenta también la idea de iris anexa a la idea de la góndola: «Los faisanes teñidos por el iris/como en góndola irán...»

El carácter determinativo de lo que llamaremos «semiplagios» (aunque el plagio completo se consuma en ocasiones, como podrá verse en los paralelos) se sitúa en la apropiación lorquiana desde la base: VOCABULARIO-TROPOLOGÍA-IDEA MOTRIZ. Bien que la imagen y la ideación se aglutinan a menudo destruyendo la apariencia congruente del origen. En cuanto al desarrollo argumental de los mismos temas, Lorca ejecuta variaciones en medio de analogías casi o completamente literales. Una mayor extensión de ejemplos no está en nuestro ánimo, repetimos; nuestros paralelos recogen en abundancias las «correspondencias», que, sin embargo, restan pálida fuera del contexto.

Fijemos, por fin, una lista de vocablos reiterados en la lírica de Salvador Rueda, cuyo empleo en Lorca desde *Libro de poemas* hasta *Romancero gitano* es evidente: *incensario, cráneo, manto, espectro,*

culebra, estalactita, pedrería, araña, rastrojos, aceite, resumen, sacerdote, siglos, esfinge, semen, iglesia, yunque, idea, ciencia, contacto, pedazos, rubio, baraja, viril, varonil, metafísica, tinta, norma, cerebro, nieve, arquitectura, prisma, extrahumano...

Es cierto que en los libros posteriores de Lorca, tales *Diván del Tamarit* y *Poeta en Nueva York,* algunas de estas palabras retornan obsesivamente codificando símbolos de su universo poético personal. La palabra «vals», por ejemplo, eminentemente ruedesca, representa en la obra lorquiana la misma nostalgia romántica muy chopiniana.

He aquí Lorca:

Este vals, este vals, este vals
. . . .
que moja su cola en el mar

He aquí Rueda, el modelo:

el vals primoroso y vivo
que van tocando las olas

Esta nostalgia se intensifica en *Poeta en Nueva York,* de donde extraigo esos versos («Huida de Nueva York» - *Pequeño vals vienés*), lleno de frases febriles como: «bailaré contigo», «amor mío» y

Toma este vals que se muere en mis brazos

¿No compuso Salvador Rueda un poema titulado «El vals», igualmente febril? El lector juzgue de estos dos versos:

Bendigo el vals, pues logro mientras gira
tenerte entre mis brazos, mujer hermosa

Una nota sobre la diferencia

El lector que haya leído este ensayo, con un conocimiento suficiente de la obra poética de Federico García Lorca y la ignorancia de aquélla de Salvador Rueda, convendrá conmigo en el hecho de la superficialidad de la marca o sello impresos en la caligrafía sensible del poeta granadino que demostramos visibles en la influencia estudiada y que los esquemas paralelísticos confirman. Esta superficialidad resulta de un contacto en suma epidérmico con una materia atractiva y hasta fascinante que tuvo que ser palpada y por veces hurgada con dedos meticulosos. La mano de Lorca estaba desnuda siempre para cualquier plagio aventurado, tan sólo su cabeza enguantada. Veamos,

por ejemplo, cómo el «alhambrismo» reúne, hasta Lorca, unos cuantos poetas coligados por el tema oriental. A finales del siglo XIX brillaban en España tres astros representantes del romanticismo huero. La gloria de estos poetas «civiles», venerados por la nación, era inmensa. Hacían vibrar la lírica patriótica y doméstica con grandes énfasis sociales, hasta filosóficos. Se les estudiaba en las aulas como a los máximos exponentes de la virtud idiomática. Lorca los juzga despiadadamente en 1927, aunque por Zorrilla (que fuera coronado «Emperador de la Poesía» en Granada) manifestó amplias simpatías parciales: «en el Instituto... os elogiaban a Núñez de Arce, el insípido; a Campoamor, poeta de estética periodística, bodas, bautizos, entierros, viajes en expreso, etc., o al Zorrilla malo (no al magnífico Zorrilla de los dramas y las leyendas)». Zorrilla, el más popular trovador de castillos y orientalismo, inaugura el «alhambrismo» legendario cantando *La carrera de Alhamar,* primer rey moro que inicia la construcción de la Alhambra. Lorca, heredero de ese linaje poético, reconoce la paternidad del «magnífico Zorrilla», al escribir su «Fantasía simbólica» de la ciudad romántica: «Sobre las torres cobre y bronce de la Alhambra flota el espíritu de Zorrilla.»

Siendo estudiante en Granada, la vocación poética de Lorca se reveló al contacto de un grupo de intelectuales jóvenes, granadinos como él, la *élite* espiritual de la vieja ciudad mora; reivindicaban el aspecto árabe de Granada que los versos sonoros y las falsas casidas del poeta Villaespesa sentimentalizaron con excesiva melancolía. Villaespesa se había hecho famoso gracias a su drama *El alcázar de las perlas,* donde se contaba con nueva pedrería lírica la fantástica leyenda de Alhamar el Grande y la construcción de la Alhambra. Pues bien, Villaespesa era un discípulo de Zorrilla, de Rueda y de Rubén Darío. Justamente, tras Villaespesa (1877-1935), venía Lorca a continuar un «alhambrismo» finalmente melancólico.

En efecto, la supervivencia zorrillesca, el costumbrismo y el súbito entusiasmo hacia el «modernismo» de Villaespesa coincidían con las recientes influencias que gravitaban entonces en la juvenil poesía española. Pero el andalucismo de Manuel Machado y el colorismo de Salvador Rueda dejaban también sus huellas, bien perceptibles, en los seguidores del nuevo estilo. J. Mora Guarnido, reconociendo la impronta de estos maestros en Federico, «atento a todo el panorama que percibe», pone de relieve la imaginería propia que comienza a iniciarse en la postura personalísima adoptada por el joven Lorca, «deseando sin concesiones ni desmayos dar siempre su nota». Naturalmente, rehuía el granadismo cursi, eludía el refrito, el *pastiche,* lo convencional. En Zorrilla, Rueda y Villaespesa había mucho de «españolada». El «co-

lorismo» ambiental y estético irá despojándose de ropajes vistosos para alcanzar en Lorca la desnudez esencial. El latido dramático convive con un aleteo de misterio. Una Andalucía de *De profundis* y de caminos teñidos por la sangre, no por el sol.

Fue Juan Ramón Jiménez quien vio en el alhambrismo una poesía artificial con brillos orientales. El poeta de Moguer resumía el granadismo de Zorrilla y de Rueda confrontándolo con el de Villaespesa y el de Lorca. Llamó a los cuatro «alhambristas». En una declaración que data de 1936, Juan Ramón Jiménez vuelve a exponer su idea del «alhambrismo» como forma poética caduca; su propio interlocutor transcribe sus palabras: «Hoy, la figura de Federico García Lorca le recuerda todo la de Francisco Villaespesa. La línea poética bien se ve dibujada: Zorrilla, Rueda, Villaespesa, Lorca. Los mismos caminos, iguales éxitos, trapisondas en uno que en otro. No sé cómo habrá sentado por ahí que yo lo diga, pero es cierto» («Juan Ramón Jiménez, de viva voz», Juan Guerrero Ruiz. *Insula*, Madrid, 1961). No hace más que reiterar su profunda convicción, expuesta años atrás, del linaje de una poesía ligera, que venía de lejos: «Lope de Vega, Zorrilla, Rueda, Villaespesa, García Lorca; éste es el torrente, el río, la cascada, el mar.. , el naufragio. Como lo fueron Zorrilla y Rueda y lo es hoy García Lorca, Villaespesa fue siempre un alhambrista. Todos ellos han vivido realmente en el alcázar de las perlas, con diversos horizontes cada uno, es claro» (*ibídem*). Digamos solamente aquí que el arabismo delirante de Lorca en el *Diván del Tamarit,* rompiendo con el alhambrismo ditirámbico, nos acerca de manera entrañable a la esencia lírica musulmana, sensual y metafórica. La fusión de modernismo y andalucismo produce el lorquismo. Tales son las perlas del collar de adolescencia de Lorca, último poeta alhambrista. Cuando él empezaba a escribir versos, la lírica española se había enriquecido notablemente, gracias a los ritmos y cadencias, los nuevos metros y temas de Manuel Reina y Salvador Rueda, vecinos de Granada, que iban a ser la herencia más próxima del andalucismo lorquiano. Ellos fueron «alhambristas» fervientes, aunque convencionales. «Luz, ambiente, ruiseñores», es un verso de Manuel Reina al comienzo de su poema «La Alhambra»:

La Alhambra; las escalas de oro y seda,
y el callado jardín lleno de luna,
donde suspira una mujer hermosa.

¿No leímos en Lorca una Granada «del jardín callado» y de «los suspiros»?

Pero la diferencia con sus modelos se encuentra en la voz. Sin embargo, hasta que no llegase a ser *voz,* los poetas leídos se le quedaron en la oreja:

Aprendí secretos de melancolía,
dichos por cipreses, ortigas y yedras;
supe del ensueño por boca del nardo,
canté con los lirios canciones serenas.

Aunque Lorca leyó a los poetas ingleses de la *época victoriana,* es casi cierto que los versos que acabamos de citar en su «Invocación al laurel» (*Libro de poemas*) fueron directamente inspirados por Salvador Rueda, quien se expresó del mismo modo en sus sonetos «Los torrentes» y «La tristeza de los libros». Escribió en el primero:

Yo aprendí desde niño entre los montes
el trueno de los vastos horizontes
y del fiero relámpago la ira

Y en el segundo:

Dice más una gota de rocío
temblando entre las cañas rumorosas
que la Suma gigante de las cosas
que hay en todo el humano poderío

Otro poema de la juventud de Lorca, titulado «Preguntas», expone idéntico sentimiento de la frustración de la sabiduría humana ante la ciencia divina; el poeta, discípulo de la Naturaleza, interroga a Marco Aurelio y luego a Sócrates, sobre su vano saber y poca fe, poniéndoles como ejemplo de pensamiento a las cigarras:

Un pleno de cigarras tiene el campo.
—¿Qué dices, Marco Aurelio,
de estas viejas filósofas del llano?
¡Pobre es tu pensamiento!

Y como ejemplo también al agua del río:

Corre el agua del río mansamente.
—¡Oh Sócrates! ¿Qué ves
en el agua que va a la amarga muerte?
¡Pobre y triste es tu fe!

No dudamos de la sinceridad del poeta adolescente, aunque copiara aquí, una vez más, al viejo Salvador Rueda, cuyo soneto «La eterna

mentira» evoca asimismo a los hombres más sabios del mundo que no descubrieron la ansiada felicidad de los mortales:

¿Dónde encontrar la dicha deseada?
¿La descubrió Diógenes severo?

Y su interrogación sobre la misma pregunta atañe, uno por uno, a Salomón, Platón, Jesús, Job, Confucio, Mahoma, Nerón, San Juan y los sabios de la antigua Alejandría.

También Lorca pregunta a los santos:

Se deshojan las rosas en el lodo.
¡Oh dulce Juan de Dios!
¿Qué ves en estos pétalos gloriosos?
¡Chico es tu corazón!

Con esta última estrofa termina sus «preguntas».

A) CONCEPTOS-LEXICO

RUEDA	LORCA
carbones negros	negros carbones
los azules montes	los montes azules
como en las cuerdas de un arpa	como las cuerdas del arpa
los áridos rastrojos	los rastrojos quemados
candela del rubio día	rubio cuervo/del día
Mi infantil empuje	Oh poeta infantil
flotantes pompas hechas con frágiles espumas	Una pompa de espuma sobre el agua
del manto de tu undosa y real cabellera	Deja tu cabellera extendida y solemne como un manto
Los palomos roncos de acentos viriles	La tristeza viril de los robles
¿Qué gran sacerdote de frase severa? ... ¡sólo, tú, severo...	¡Oh gran sacerdote del saber antiguo!
canto varonil	Dafne varonil

RUEDA	LORCA
aceite de aroma y de gracia, la ardiente poesía	sólo pido/ aceite de palabras
guerreros sin fusiles luchan del campo rudo con la aspereza	¡Arboles! ... ¿Qué terribles guerreros os lanzaron?
Altos melocotones de hermosura («Seno de mujer»)	De los negros melones de tus pechos
y al semen de su música que es sol y brío ... Relincha el gran Pegaso ... se colgará a los techos como una estalactita	El semen sin futuro de Pegaso. La terrible simiente ... por el sol del ocaso hicieron estalactitas mis te quiero
yo adoro las culebras porque en su cuerpo estuve	Pero mi corazón / roído de culebras, el que estuvo colgado...
cuerpo de incensario ... candente incensario	incensarios carnales ... incensario lleno de deseos
boca de un abismo (la guitarra)	boca redonda (la guitarra)
seno de sol y nardos	mujer... de ébano y de nardo
esfinge de lo eterno	esfinge del pecado
Luzbel y Nazareno ...	Dios y Luzbel ... a Jesucristo y a Satán
Sus hojas acongojadas lloran sangre...	Los dos ríos de Granada, uno llanto y otro sangre. (1)
los perros de los cortijos ladran...	dan voces los perros vegueros
a la tradición escucha cuentos de brujas y duendes	en la vega se escuchan los relatos brumosos del cuento

(1) *Sangre-sangriento.* Esta voz y su derivado es muy frecuente en la lírica lorquiana: «sangre resbalada gime...», «sangre de la luna», «sangre del viento», «sangre de la mar», «prado de sangre vieja», «mi sangre sobre el campo», «luz sangrienta»...

Salvador Rueda ve en la nube: «un dragón sangriento».

Rueda	Lorca
—	—
hablan mozas y comadres	rodeadas de buenas comadres
—	—
La pura Margarita	Margarita morena
...	...
«¡Enrique, Enrique», exclama, ya próxima al no ser	Y oiré una tarde ciega mi ¡Enrique!, ¡Enrique!
—	—
Es bisturí tu cetro	Hunde tu cetro en él
—	—
tus muslos luminosos	tus muslos de brasa
—	—
Tu alto cuerpo... es una gran magnolia...	Te marchitarás como la magnolia
—	—
el alma redonda del paisaje	el silencio redondo de la noche
—	—
metafísico es el traje que lo viste («El cisne»)	bellotas metafísicas («Encina»)
—	—
la rienda a mi Pegaso	Mi pegaso andaluz
—	—
borda las orillas	la luna bordada sobre el río ... Málaga... ciudad bordada ... sobre la mar azul (2)
—	—
la Venecia del lago	su ideal Venecia
—	—
de plata y nieve	de sol y nieve
—	—
y en tanto que los campos se embozan en la nieve	Y el fondo es un campo de nieve
—	—
bailan sus rigodones las pardas moscas	el rigodón de los astros
—	—
Jesús, por extrahumano	dolor extrahumano ... cazadores extrahumanos
—	—
una espiga paróse a ver Pitágoras	un chopo solitario —el Pitágoras de la casta llanura
—	—
daré al aire cantos nuevos	sed de cantares nuevos («Cantos nuevos»)

(2) *Bordar.* Este verbo es bastante empleado por Rueda en sentido figurado: «borda de flores mis ensueños», «Abril borde mis sueños», «bordan los velos del alba», «bordándole a mi vida...»

Rueda	Lorca
—	—
pasa zumbando la abeja	borracha de luz (la cigarra)
...	...
viene borracha de luces	Los bueyes siempre van suspirando
...	...
teje, borracha de lógica y belleza la red de sus capullos la gran Naturaleza	borrachos de luceros
	...
	el pinar, borracho de aroma y sonido
	...
	la tarántula teje una gran estrella
—	—
soñando...	Las rosas estaban soñando en la lira, tejen las encinas oros de leyendas
...	
con oros que parecen las cuerdas de una lira	
—	—
donde gime y canta el aire	donde gime la recién parida
—	—
Caen en el frágil yunque del manantial sonoro las gotas como breves martillos de cristal	Golpean rayos de luna sobre el yunque de la tarde
—	—
talla de siglos	músculos de siglos
...	...
araña de los siglos	martillo de los siglos (3)
—	—
un espectro calcinado finge la naturaleza	Largo espectro de plata conmovida, el viento de la noche suspirando
—	—
Los grandes bueyes bíblicos	Los bueyes tienen ritmo de campanas antiguas
—	—
Ruth, la de claros senos...	por los campos de Ruth...
—	—
En la ciudad, el sol se despedaza	El aire del invierno hace tu azul pedazos
...	...
Su pecho como el cordaje hecho pedazos, de un arpa	Un silencio hecho pedazos por risas de plata nueva

(3) *Siglos.* Voz obsesiva de Rueda, concentrada en su poesía «Brindis sagrado»: «tu Vino de siglos», «fiesta de siglos», «siglos de siglos», «procesión de un siglo»; en el mismo poema, las frases: «gotas de vida» y «de todas las razas» concuerdan con Lorca: «gota de siglos» y «de todos los siglos», también el verso «los ojos pensadores de los siglos» del mismo Lorca procede de la fuente ruedesca: «inmensos siglos», «aunque rueden los siglos», «La Sarah que los siglos»...

Rueda	Lorca
cama de flores	cama de luceros
—	—
Tiene la roja granada	La granada es como un seno
en su seno una colmena	...
	Es colmena diminuta
—	—
¡Oh Ceres... tu seno de espigas	Como Ceres dieras tus espigas de oro
...	
Ceres es la diosa del cuerpo dorado,	
del cuerpo con haces de espigas	
—	—
El poema de las rosas	*La oración de las rosas*
rosas de Oriente que traían	¡ave rosas, estrellas
de la inmortal Jerusalén fulgores	de luminosa Sión!
...	...
sois la gran negación de la tristeza	que sois tristes...
...	...
¡oh santas rosas!	Santas rosas...
...	...
vosotras reís, cálidas rosas,	Vosotras junto al mármol
cual sangre de la vida...	la sangre sois de él
...	...
bocas juntas	bocas...
...	...
incensarios de ascuas fervorosas	incensarios carnales del alma

B) ROMANCERO GITANO

Rueda	Lorca
el aire conmueve...	En el aire conmovido
...	mueve la luna sus brazos
Enseña la luna	y enseña, lúbrica y pura,
su círculo leve	sus senos de duro estaño.
...	...
Cansancio lúbrico	un círculo de pájaros
bate los pechos	
—	—
A la sombra de los juncos	a las orillas de juncos
...	...
la anfibia rana se oculta	por un anfibio sendero
—	—
los cortijos duermen	los carabineros duermen
...	...
del campo los hombres	guardando las blancas torres
guardadores fieles	

Rueda	Lorca
—	—
el manto de la nieve	el liso gong de la nieve
...	...
pasa furioso gimiendo («El viento») (1)	el viento, furioso, muerde
...	
muerde furioso el aguacero (2)	
—	—
hojas acongojadas / lloran sangre	sangre resbalada gime
—	—
en la noche / sus íntimos coloquios	La noche se puso íntima
—	—
La monja en oración	*La monja gitana*
el juego alegre de un prisma	Vuelan en la araña gris siete pájaros del prisma
...	...
la pura monja dirige hacia el cielo sus pupilas (pasan por sus negros ojos dos relámpagos brillantes) (3).	Por los ojos de la monja galopan dos caballistas
...	...
Idealidades de luna entre sus ropas se filtran	¡Qué azafranes y qué lunas en el mantel de la misa!
...	...
Mira muy lejos, muy lejos; mira arriba, muy arriba	y al mirar nubes y montes en las yertas lejanías
...	...
	¡Oh!, qué llanura empinada con veinte soles arriba
...	...
pegada a la celosía (ajedrez, prismado de arabescos) (3).	la luz juega al ajedrez alto de la celosía
—	—
sobre la tez de nácar	montado en potra de nácar
—	—
sobre su trono de *espadas* («Los lirios»)	las espadas de los lirios

(1) *Viento.* Del *Romancero* de Rueda. Puede verse en su romance «El viento» una correspondencia temática con el romance de Lorca «Preciosa y el aire» donde el viento trae significado erótico. Pero se trata, en los dos casos, de un viento personificado:

RUEDA: *El está lleno de manos.*

LORCA: *Abre en mis dedos antiguos.*

Manos y dedos que actúan: «que rasgan fúnebres lienzos» (Rueda), «que levante tu vestido» (Lorca).

(2) *Morder-furioso.* Voces empleadas por Rueda en otras partes similarmente: «muerden las trémulas llamas / a los fragmentos de encina», «del temporal que acercóse furioso», «del viento el furioso embate».

(3) De otro sitio.

Rueda	Lorca
—	—
la Alhambra llena de encajes ... Mezquita llena de encajes	San Miguel lleno de encajes (Granada)
—	—
tonos berberiscos	primor berberisco
—	—
cantara su arquitectura («Málaga)»	Córdoba de arquitectura
—	—
su club de pétalos rojos la sabia rosa despliega (4) ... De fimbrias vistosas recámase el prado	Pétalos de lata débil recaman los grises muros de la brisa, desplegada
—	—
No hay fiesta donde se mire, ni casorio adonde vaya, ni reja donde se asome	no hay palma que se le iguale ni emperador coronado ni lucero caminante
—	—
domador de abismos	domador de palomillas ... domador de sombrías mariposas
—	—
(Romancero) *Los gitanos*	*(Romancero gitano)*
ásperos bucles tendiendo sobre el cuero empavonado ... los grandes ojos perdidos en horizontes inmensos ... impasibles como el bloque	Sus empavonados bucles le brillan entre los ojos ... Sus ojos en las umbrías se empañan de inmensa noche ... Niños de cara impasible
—	—
El sol, despacio, se acuesta ... La tarde cierra sus luces tendiendo sobre los campos largas y débiles sombras de montes y campanarios	El día se va despacio, la tarde colgada a un hombro, dando una larga torera sobre el mar y los arroyos.
—	—
y sobre el líquido claro que hasta los bordes la llena, nada un limón de esmeralda	cortó limones redondos y los fue tirando al agua hasta que la puso de oro

(4) *Desplegar*. Uso frecuente en Rueda: «su muestrario de colores / despliega la mariposa»...

RUEDA	LORCA
Se acabaron los jolgorios	¡Se acabaron los gitanos
Las torres que tú levantas son torres que el humo eleva	pues si la sombra levanta la arquitectura del humo
gritos de muerte ... (suenan gritos y amenazas)	voces de muerte sonaron
pantorrillas... amasadas con leche y con adelfas	y ese cutis amasado con aceituna y jazmín
Perdónala, Santa Virgen porque puedes perdonarla	Acuérdate de la Virgen porque te vas a morir
consulta sus ansias ... ... consultando/... tus cartas	consulta naipes
De la lustrosa botella dentro del recinto verde, la atmósfera irrespirable cuajó en topacio el aceite («El frío»)	el coñac de las botellas se disfrazó de noviembre
Su visión pinta en la mente abrasados arenales ... (mareó mi frante con luces de ensueño)	Que te busquen en mi frente. Juego de luna y arena.
... aristas doradas...	... redoraba / las aristas
de tus floridos almendros cuando Marzo los corona	Con flores de calabaza, la nueva luz se corona
donde gime y canta el aire paraíso diminuto ... (se abre el mundo diminuto) (5)	donde sus pechos estaban se ven cielos diminutos
Flora de pálidas tintas prendida entre los boscajes	Flora desnuda se sube por escalerillas de agua

(5) *Diminuto.* Voz común a los dos poetas, concentrada en el verso de Lorca: «el diminuto banquete de la araña» («Poeta en Nueva York»). Rueda designa con ella a los animalitos: «bajel diminuto» (libélula), «sierra diminuta» (abejorro), «mil insectos diminutos», «mundo diminuto», «lentejuela diminuta» (nitídula)...

Rueda	Lorca
—	—
es bisturí tu cetro	al bisturí de las llamas
...	
(El bisturí que rota dejó la especie humana) (Napoleón)	
—	—
Reposa en su quieto fondo un millar de conchas bellas	Nieve ondulada reposa
—	—
dice: ¡Milagro, Milagro!	dicen: Santo, Santo, Santo (6)
—	—
Tus muslos luminosos	Su desnudo iluminado
—	—
Chispas de escarcha menuda	Grandes estrellas de escarcha
—	—
crecen los lirios morados bajo los viejos olivos	en las tierras de aceituna bajo el rumor de las hojas
—	—
Apaga los lamentos	Apaga tus verdes luces
...	...
(Apaga la dalia / su luna de fuego)	su luna de pergamino
—	—
Sobre sus cuellos relucen	Sobre las capas relucen
—	—
Por la vereda lejana lucen vivas llamaradas	Aridos lucen tus ojos paisajes de caballistas
—	—
... de los martillos; y los yunques, tremendo campanario (7)	Y los martillos cantaban sobre los yunques sonámbulos
—	—
Si tú piensas que me porto cual se porta un hombre recto	Me porté como quien soy. Como un gitano legítimo.
—	—
Y sobre palmas y luces retumba el órgano grave	Barandales de la luna por donde retumba el agua
—	—
Las púrpuras de la tarde pliegan sus manos pequeñas	Lleno de manos cortadas y coronitas de flores, el mar de los juramentos ... (¡Oh dulce muerte de pequeña mano!) («Epitafio a Isaac Albéniz»)

(6) Giovanni Giuseppe Lunardi cita como antecedente un verso de Dante:
dicea con gli etri: Santo, santo, santo.
(«Martirio de Santa Olalla», Entregas de Poesía, Barcelona, 1946, núm. 21.) Rueda también: «va diciendo: ¡Miserere!»

(7) *Yunques.* Muy común en ambos. En Lorca es, sobre todo, metáfora: «el toro de los yunques», «yunques ahumados sus pechos», «yunque de mariposas».

Rueda	Lorca
—	—
y allá, entre el rumor confuso	bajo el misterio confuso
—	—
Vitrina de hielo	una vitrina de espuelas
—	—
tantos émbolos que avanzan	Embolos y muslos juegan
—	—
las cuerdas del arpa	las cuerdas del arpa

C) ANIMALITOS

Rueda	Lorca
El mirlo se pone su levita negra	Con su verde levita de abate del diablo (el lagarto)
—	—
al cuello mística estola y una casulla teñida	en esa gran papada de arzobispo cristiano (ídem)
...	
Vestida de sacerdote	
...	
... tu dalmática (la nitídula)	
—	—
cátedra lírica (abejas)	viejo catedrático (ídem)
—	—
amigos de ruinas y de campanarios los libres murciélagos salen de su claustro	vieja amiga de las ranas y de los oscuros grillos tienes sepulcros de oro (la cigarra)
—	—
estrella de las flores (el gusano de luz)	estrella sonora (la cigarra)
...	
ascua sonora (la cigarra)	
—	—
—	—
y negro el traje (el abejorro)	un traje de grillo
...	
tu traje... (el cisne)	
...	
abejorros de traje funerario	
—	—
el abejorro... ... de negro todo vestido	el pájaro Griffón se vestía de gris
—	—
De la pasionaria	¡Pasionaria azul! Yunque de mariposas
...	
pósate en los clavos («La Mariposa»)	

Rueda	Lorca
—	—
tienden una rueca (las arañas)	Y las arañas tienden sus caminos de seda
—	—

D) TITULOS DE POESIAS

Rueda	Lorca
«Palimpsesto»	«Palimpsestos»
«La chumbera»	«Chumbera»
«El friso»	«Friso»
«La campana»	«Campana»
«El silencio»	«El silencio»
«El fondo del silencio»	«Elegía del silencio»
«La guitarra»	«La guitarra»
«Grito»	«El grito»
«La esfinge»	«La hora esfinge»
«Esfinge»	
«Oriental»	«Canción oriental»
«Málaga»	«En Málaga»
«Madrigal»	«Madrigal»
«El poema de las rosas»	«La oración de las rosas»
«Prólogo»	«Prólogo»
«Canción primaveral»	«Canción primaveral»
«Día de lluvia»	«Lluvia»
«Primavera interior»	«Balada interior»
«En el campo»	«Campo»
«La cigarra»	«¡Cigarra!»
«La cigarra»	
«Paisaje lírico»	«Paisaje»
«La monja en oración»	«La monja gitana»
«Desposorio»	«Desposorio»
«La espiga»	«Espigas»
«Horas de fuego»	«Hora de estrellas»
Horas de fiebre	
«Baile»	«Bailadora»
«El árbol de las estrellas»	«Arbol de canción»
«El árbol de la música»	
«Variaciones sobre un color»	«Variación»
«Los conciertos en primavera»	«El concierto interrumpido»
«Otoño»	«Ritmo de otoño»

*

Carlos Edmundo de Ory
545 rue Saint Fuscien
80 Amiens (France)

APUNTES SOBRE UNA EVOLUCION EN LA TEMATICA DEL ENSAYO ESPAÑOL (1895-1930)

POR

EVELYNE LOPEZ CAMPILLO

El ensayo manipula elementos de un saber en vías de constitución. Las actuales ciencias humanas, cuyo catálogo se ha ido estableciendo después de la segunda guerra mundial y cuya enseñanza se ha oficializado desde entonces, han participado en tanto que material de base en la elaboración de los grandes ensayos anteriores a ella. No pretendemos decir con esto que el ensayo es la cantera y el ensayista el pionero de la sociología, psicología, etc..., sino que el ensayo ha pasado, *grosso modo*, entre 1850 y 1935, por un período de auge, explosión cuantitativa y cualitativa, que corresponde con el cuajar de tales «ciencias».

El hecho de que el ensayo sea un hacer en rebeldía contra la ciencia oficial, conscientemente o no, es sobradamente conocido para que nos explayemos en este punto; recordemos sólo sus otras grandes épocas de esplendor (el Renacimiento, con los *Ensayos*, de Montaigne; la *Utopía*, de Tomás Moro; los *Coloquios*, de Erasmo; su *Elogio de la locura;* los siglos XVII y XVIII con Bacon, Locke, Descartes, Pope, Hume, Defoe, Swift, Addison, Condillac, D'Alembert, Diderot, D'Holbach; el XIX francés con Chateaubriand, Mme. de Staël, Michelet, Renan; el XX con Barrès, Alain, Péguy, Maurras, Benda, Bernanos, Proust, Camus, Claudel, Valéry, Gide, Malraux, Sartre.

Dentro de la prosa de ideas, el ensayo aparece, pues, como un modo de expresión privilegiado de los escritores en épocas en que el saber constituido, la ciencia oficial, está bloqueado, encontrándose incapaz de integrar en una visión global nuevas relaciones (hechos, situaciones, sensaciones). El escritor se halla entonces ante la posibilidad de elaborar una obra escrita que está a mitad de distancia entre las creaciones de un universo imaginario homogéneo y autónomo (poesía, novela, teatro...), la prosa de ideas más sistemática (crítica pura, tratados, panfletos, discursos, memorias, epistolarios, diálogos, debates, biografías clásicas, cuentos filosóficos, artículos de periódico...) y la ciencia propiamente dicha.

En pugna contra la separación aceptada y mantenida por el saber

constituido entre los campos de la religión, de la ciencia y del arte; el esfuerzo de ciertos hombres por realizar en determinados y limitados dominios una totalización, encuentra en el ensayo un modo adecuado de expresión: una visión breve pero intensa. El ensayo permite un *flash* sobre la realidad, y lo que dispara el *flash* es el sentimiento gozoso de apuntar al monismo.

Será difícil, por no decir imposible, comprender a los grandes ensayistas si se les considera a priori como ideólogos frustrados. Por el contrario, la insuficiencia de las ideologías al uso es lo que hace crecer como agua en mayo la cosecha ensayística. Los grandes ensayistas recientes: Proust, Valéry, Eliot, Spengler, Unamuno, Ortega, no son, como se les tacha desde el sector crítico neomarxista, apologistas de una ideología derechista encubierta, ni tampoco frustrados e impotentes mensajeros de una ideología progresista fallida; el rasgo más característico que los une no entra en clasificaciones ideológicas tan delimitadas. Lo que los une es que son investigadores, están al margen de sistemas organizados, intentan expresar algo nuevo, que no pueden decir las ideologías del momento, porque precisamente ellas excluyen ese algo de entrada. Son escritores de un momento de crisis quienes, en vez de pensar superar la crisis aplicando las recetas de un dogma (lo cual sólo recaba en negar y, por lo tanto, acentuar la crisis), procuran definir espontáneamente el objeto de su hacer y expresarlo con métodos adecuados a cada caso.

En cuanto a los dos grandes ensayistas españoles Unamuno y Ortega, las críticas que se les suele dirigir de no haber sabido salir de la crisálida ensayística para parir la filosofía *vivante* del siglo XX enmascaran en buena parte de los casos la acusación de que no han sido o hegelianos o marxistas (depende del gusto del crítico), con lo cual estos críticos se sitúan en el ámbito sartriano al considerar que cada época no tiene más que una filosofía *vivante*, siendo en este siglo la de turno el marxismo (1).

Es significativo notar que el primer ensayo famoso de Unamuno *En torno al casticismo*, logro estético e intencional, se sitúa precisamente en unos años, 1894-95, en que, al tiempo que colabora con los medios socialistas, va creciendo en él la conciencia de que la doctrina «marxiana» le resulta estrecha, incapaz de expresar adecuadamente las múltiples aspiraciones de la humanidad (2). En este sentido, la conciencia de la quiebra sentimental de la ideología montante es lo que

(1) JEAN PAUL SARTRE: *Critique de la raison dialectique*, Gallimard, París, página 15.

(2) Carta de 31 de mayo de 1895 a Clarín, citada por R. Pérez de la Dehesa, en *Política y sociedad en el primer Unamuno*, Ciencia Nueva, Madrid, 1966, páginas 58-59.

mueve a Unamuno a adoptar una forma de expresión en que desempeña un papel decisivo la individualización de la emoción.

En este amontonamiento de «divagaciones deshilvanadas», son extremadamente característicos por su calidad estética los trozos en que el paisaje castellano es sentido y analizado en función de una demostración teórica. Las sensaciones experimentadas ante el paisaje rural castellano por Unamuno adquieren así una plenitud que dan a ciertas páginas de *En torno al casticismo* el carácter multisignificativo que señala Ortega como meta a la prosa ensayística: «El paisaje ordena sus tamaños y sus distancias de acuerdo con nuestra retina, y nuestro corazón reparte los acentos» (3).

No deja de presentar el proceso de creación ensayística del Unamuno de esta época analogías con el de Barrès: su trilogía del *Culto del yo* (1888-91) (4) testimonia de un radicalismo individualista mucho más consciente que el del Unamuno de los años 95, pero hay una hermandad curiosa entre los dos procesos creativos que se nota en el libro de Barrès del año 1894: *Du sang, de la volupté et de la mort,* que él mismo califica de «ideologías apasionadas». Para esos dos hombres el desarrollo del yo pasa por un fuerte sentimiento nacionalista, y para los dos igualmente el punto de cristalización de la emoción y de la ideología es el paisaje: en estos dos ensayistas mayúsculos, la inspiración alcanza sus cimas al extenderse sea en la llanura castellana, sea en los altozanos azulados de los Vosgos *(La colline inspirée,* 1913).

Parece como si, por esas fechas, fuese tan refractaria la sociedad humana a la aprehensión del yo unamuniano o barresiano que necesitaran del paisaje rural, deshabitado de los hombres, para llegar a la expresión perfecta de sus aspiraciones. La abulia característica de los personajes de la novela de esos años en España se encuentra plasmada en el ensayo unamunesco con el personaje más estático que cabe desear: el campo de una región reacia al progreso, en que los únicos cambios son los meteorológicos, la erosión, el ciclo del nacer y morir del día, cambios que también caen dentro del ámbito de la inmutabilidad.

Aparecen por esas fechas una serie de ensayos memorables que cogen como punto de referencia Castilla y su paisaje, entre los cuales, por ejemplo, *La ruta de D. Quijote, Los pueblos, Castilla,* de Azorín (respectivamente, 1905, 1905, 1912); *Vieja España,* de Salaverría (1907), etcétera..., permitiendo así una actualización de la conciencia que tienen los autores de la impotencia individual ante la historia, al dejar

(3) Prólogo de *El espectador, O. C.,* tomo II, p. 19.
(4) *Sous l'oeil des Barbares* (1888), *Un homme libre* (1889), *Le jardin de Bérénice* (1891).

campo libre a la meditación y a la contemplación (solitarias), así como a una sensualidad que no florece plenamente sin una absoluta objetivación (cosificación) del contorno humano.

Eso no significa en absoluto que los autores *petrifican* las relaciones dinámicas de las cuales serían incapaces de dar cuenta. El proceso creativo opera de una manera distinta: dada una aspiración del escritor a la globalidad, esa muy conocida tendencia a la reequilibración, la sensibilidad va escogiendo el *objeto* (el héroe) que, momentáneamente, será el punto ideal en el que se podrán expresar el mayor número posible de relaciones las más significativas posibles. Así es cómo en vez de petrificar, de embalsamar el cadáver de la vida, lo que hace el ensayista es algo distinto: es contaminar el objeto con la función explicativa y dejarse contaminar por el objeto de la expresividad muda. Resulta ser el ensayo una especie de búsqueda de un equilibrio tan difícil de conseguir como el quedar más de una fracción de segundo en contacto con una corriente eléctrica. Azorín, por ejemplo, en sus ensayos de esos años (*Los pueblos, la ruta de D. Quijote*) al tiempo que cataliza cómo Unamuno sus intenciones en el paisaje, se encuentra, sin embargo, mucho más acorde con el mundo de los objetos que proceden de la actividad humana. Los trozos más hermosos de esos dos ensayos resultan ser en los que habla de los corrales, de las cocinas, de las casas, de los muebles, aperos de labranza, de los caminos, de los animales incluso. ¿Cómo creer, entonces, que lo que atrae a Azorín en los objetos es su carácter de inanimados, de copartícipes del mundo mineral? ¿No se trataría más bien de una afinidad azoriniana con el actuar humano, defraudada por la experiencia, y que se expresaría a partir de esos años de principios de siglo por una afinidad cordial con los objetos creados por el hombre, consuelo de la impotencia actual y signo acaso de una posibilidad latente?

Los ensayos claves del período siguiente se alejan de la temática que por comodidad se suele denominar del 98, o sea de la queja amarga en cuanto a la radical imposibilidad de actuar en medio del lastre inconmovible que constituyen las estructuras de España (país, historia, sociedad). El despertar de España ya no aparece como una utopía, la posibilidad de una acción se esboza. Los otros hombres llegan en la mente del creador a adquirir categoría dinámica. Es el anuncio de una era nueva que coincide en grandes líneas con las tensiones sociales anteriores a la primera guerra mundial. Entre las muchas razones que pueden aducirse para explicar este patente cambio de mentalidad están la toma de conciencia de la aceleración del desarrollo económico del país, las mayores posibilidades que se ofrecen a los intelectuales en los centros urbanos (en la enseñanza, en la ad-

ministración, en la prensa, en la política...), sin olvidar la toma de contacto (concreta o sencillamente mental) con los otros países con ocasión de la gran guerra, de donde resulta una afirmación de las potencialidades de España.

Del sentimiento trágico de la vida es el primer gran ensayo característico de esta nueva modalidad de resolver el problema español: plantearlo como una crisis de las relaciones entre los hombres como tales. El punto de enfoque del ensayo es el problema del individuo frente a la sociedad, planteado en términos de intimidad. La solución propuesta al problema de la angustia por Unamuno es la quintaesencia del contacto humano: es la *antropofagia* (del hombre por el hombre, caridad; de los pueblos por los pueblos, guerra). Para Unamuno, el período que empieza va a ser el de una multiplicación de las relaciones humanas: recordemos su campaña agraria 1911-1916 (5) por Salamanca, su actuación aliadófila, su intento electoral de 1920, etcétera. Entonces se completa su visión de Castilla, la cual pasa a ser el signo del aislamiento, de la fuerza estática que retiene a España en la neutralidad (estéril) apartándola de la participación en la guerra (junto a unos y frente a otros):

> Si, sola en medio de los campos tierra adentro, ancha es Castilla, y si está triste es porque siente, aun sin darse clara cuenta de ello, de su soledad, de su terrible soledad. Es la única que no puede ver los mares lejanos y hay que hablarle de ellos.
>
> Y esa soledad de Castilla, en medio de los campos, tierra adentro, lejos de los mares, ha producido una cierta concepción robinsoniana que persiste en el fondo del alma de los pueblos de las mesetas centrales. Creen bastarse, creen poder vivir aislados. Fue dogma aquí mucho tiempo y ha seguido siéndolo, y lo es hoy para muchos, para los más, para casi todos los que callan, que España debe mantenerse aislada, que no debe comprometerse en tratos y contratos internacionales. Para muchos eso que llaman la neutralidad no es más que el sentimiento de tierra adentro, paramérico, de un huraño aislamiento. Es la soledad espiritual...
>
> Esta posición de tierra firme, de tierra enjuta, de tierra que no puede ver los mares lejanos, es lo que ha influido para la trágica inconsciencia internacional del centro de la Península. Y acaso esta inconsciencia internacional, ese no verse bien frente a los demás pueblos y junto a ellos, es lo que hace tan turbia y a la vez tan quisquillosa la conciencia nacional. Porque así como un hombre no se ve bien a sí mismo, sino frente a los otros y junto a los otros, así un pueblo no tiene conciencia de su destino, de su misión histórica, sino viéndose frente a los otros pueblos y junto a ellos... (6).

---

(5) Cf. José Tudela: «Unamuno agrario», en *Rev. Hisp. Mod.*, 1-4, 1965, página 425.

(6) *De esto y de aquello*, tomo III, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1950, pp. 540 y 542.

Las *Meditaciones del Quijote* (1914), de Ortega, son a la vez el tratado no superado hasta ahora y un ejemplo del ensayo de este período. Cogen como perspectiva un objeto de la vida real, El Escorial, punto ideal, ya que es al tiempo paisaje (naturaleza) y objeto humano (historia), y a partir de esta encrucijada, examina Ortega el problema de la cultura española; asimismo el libro del Quijote, para Ortega, es otro punto ideal desde el cual se puede formular la pregunta que interroga por España, ideal precisamente en cuanto su profundidad radica en su «retención dentro de las puras impresiones y su apartamiento de toda fórmula general e ideológica» (7). En este momento, 1913-14, Ortega capta con una perspicacia que supera en esto a la de Spengler una relación real entre el problema de la cultura y la del destino histórico. Expresa en las *Meditaciones* una aspiración a superar el punto de vista de la historia real (que puede aparecer como un destino) y a encontrar en el proceso de la cultura (producción de los hombres ante la historia) orientaciones que le permitan realizar un posible histórico. La repulsa de Spengler a la cultura como decadencia no es más que un reconocerla esa función peculiar suya, negar con su existir que la Historia tiene la razón última, afirmar con su impotencia (utopía) la posibilidad de una actuación voluntaria de los hombres sobre el mundo que los rodea.

A partir de esa fecha de 1914 y, aproximadamente, hasta el año 1920, es cuando aparecen una serie de ensayos famosos que giran en torno a tres temas principales: el paisaje urbano, la crítica política de la sociedad española y la comparación de España con otros países. Cualquiera de estos tres temas pone en primer plano las relaciones entre los hombres: en la conciencia de los ensayistas de este momento, sea cual fuere su procedencia generacional (98 o post.), adquieren más peso la problemática política y cívica (el *civis* en la *polis*).

Dentro del paisaje urbano, el café llega a ser el punto electivo, capaz de expresar un mundo nuevo. La tertulia del «Pombo» (1915) de Ramón Gómez de la Serna es mucho más que las conocidas peñas literarias, o los tradicionales corrillos políticos que se perpetúan en los cafés madrileños desde la antigüedad más remota. Pombo es un poco lo que la residencia de estudiantes, es decir, un hogar para la mafia de una élite cultural del momento, con la diferencia frente a la residencia de que van a Pombo gente que poco o nada tiene que ver con la ILE. Ramón Gómez de la Serna ha captado más rápidamente que otros y ha expresado con una fuerza creativa relevante el hecho de que las élites intelectuales «liberales» estrechaban sus lazos y procu-

(7) *Meditaciones del Quijote, O. C.*, tomo I, p. 360.

raban por varios conductos (prensa, enseñanza, política, administración) integrarse en el aparato organizativo del Estado, pasando paulatinamente de élites meditativas a élites organizativas.

La propia ciudad de Madrid inspira por esas fechas un cierto número de ensayos. J. Gutiérrez Solana: *Madrid, escenas y costumbres* (1913-18); *Madrid, guía sentimental,* de Azorín (1915); *Ensayos e imaginaciones sobre Madrid,* de Luis Bello (1919); el *Madrid,* de Manuel Azaña (1920-22), y la serie de Ramón Gómez de la Serna *El Rastro* (1915), *El paseo del Prado* (1920), *Toda la historia de la Puerta del Sol y otras muchas cosas* (1921; literariamente son estos últimos los más interesantes, acaso porque su autor esté más sensibilizado, ya que nacido y educado allí, y rodeado de literatos de otras generaciones, como su padre, su tío, a la transformación del Madrid de la Regencia. El afán de arraigarse en un terruño, en una patria chica (Unamuno, en Salamanca; Azorín, en Monóvar...), se traduce en Ramón por una mayor sensibilidad hacia Madrid, «Pombo» o su propia buhardilla.

Sin llegar a ser estos ensayos unas obras estéticamente excelsas, no dejan de tener interés en la medida en que demuestran que la capital ha pasado a ser un *tema* en que el ensayista puede invertir suficientes ideas y sentimientos como para hacerla objeto de su meditación.

Entre el sinnúmero de ensayos inspirados por el deseo de comprender y de criticar la política y la sociedad españolas de estos años, descuellan (anteriores a la crisis del 17) *Vieja y nueva política,* de Ortega (1914); *Disciplina y rebeldía* (1915), de Federico de Onís; *La crisis del humanismo* (1916), de Maeztu (8). Posteriores a ésa, e inspirados en ella, *Política y toros* (1918), de Pérez de Ayala; *España en el crisol* (1919), de Luis Araquistáin, etc. Lo que alborea en todos estos escritos es una mayor audacia al enfocar el problema de España: el abanico de los criterios críticos es más amplio; se echa mano de la psicología, de la historia, de la filosofía, de la ciencia política, del derecho y de algunos conceptos sociológicos. Estéticamente, *Política y toros,* de Pérez de Ayala, tiene más impacto gracias al hecho de basarse el ensayo sobre una homología entre la corrida y la vida pública española, lo cual permite, a propósito de escenas reales del ruedo, entroncar con un desarrollo de algunas tesis sobre las lacras que aquejan al ruedo ibérico; por desgracia, el pensamiento de Pérez de Ayala abarca poco, aunque aprieta mucho en lo que abarca; es digno de recordar el último ensayo de la serie, llamado «el público», organizado en torno a

(8) Publicada primero en inglés en esta fecha y luego en 1919 en español, Editorial Minerva, Barcelona.

dos escenas concretas: la una, en un teatro de variedades; la otra, en el ruedo a propósito del círculo rojo que se utilizó desde 1917 en el redondel para zanjar un problema técnico entre picadores y ganaderos. La meta demostrativa del autor es sencillamente hacer comprender al lector cuán bestia es el público español, lo cual no es mucho; ahora, los medios empleados para llegar a tal demostración son admirables. Lo cual hace que este ensayo de Pérez de Ayala peque de desequilibrio, no siendo las relaciones descubiertas ni bastante complejas ni lo suficiente nuevas para responder al aparato literario; se obtiene así una escena de costumbres con alcance moralizador y satírico.

La obra *España en el crisol,* de Araquistáin, es (como la de Maeztu) un ejemplo de otro desequilibrio contrario: existe en ella una verdadera riqueza de ideas sobre la evolución de la sociedad española desde la Restauración, una reflexión sobre la psicopatología del alma española (que supera las manidas reflexiones acostumbradas). Esta parte se llama precisamente «Un ensayo de patología del alma española», y la tesis general es que, a más de reformas económicas, pedagógicas, etcétera, hay que pensar en una reforma del carácter y de las costumbres (tema caro a Ortega). La parte más personal de Araquistáin en este punto me parece ser el párrafo IV, el V y el IX, dedicados, respectivamente, al «Carácter de la familia española», «El ideal supremo: hacer carrera» y a la «Aversión al trabajo y las grandes ambiciones»; allí aparece una filípica contra la mujer española y contra el ambiente agarbanzador del hogar español, que dan un sonido verídico, a la par que amarguísimo. El análisis social se carga con un peso sentimental que le permite ahondar en las relaciones y retener la atención. Transcribo unas líneas dolidas que critican la familia española:

> Todos los españoles hemos conocido esa coactiva influencia. Si hemos querido perder de vista el campanario de nuestra aldea y lanzarnos a rodar por el mundo, la familia nos ha atrancado la puerta y nos ha pintado los riesgos del tren y del buque, de las malas compañías y de los países remotos, lejos de todo pariente en posibles días de apuros y lejos, sobre todo, de los buenos cuidados maternos si nos llegaba a doler la cabeza o se nos caía un botón del traje. Si hemos querido rebelarnos contra la honrada profesión del comercio o la brillante carrera militar o abogacil que la familia nos había asignado, sin consultar nuestros gustos e inclinaciones, y nos hemos dedicado a la buena de Dios, anárquicamente, a hacer política sin provecho práctico, o a escribir artículos que no son de necesario consumo, o libros que nunca son tan fructíferos como los de la contabilidad de cualquier negocio, o a pintar, o a cualquier otra actividad de problemático rendimiento económico y de inestable condición, la familia ha empezado por temer un desequilibrio de nuestra mente, luego nos

ha pintado con sombrío y trágico pincel un porvenir de miseria, de descrédito, de hospital y tal vez de cárcel, y al cabo, si no hemos transigido con la habitual domesticación, nos ha repudiado o nos ha dejado como cosa imposible (9).

Anotemos también una interesante crítica del monopolio en la prensa del momento. En cambio, en cuanto se trata de problemas mas complejos (autonomía, sindicalismo...), el análisis se empobrece, sigue los cánones de un socialismo teóricamente insuficiente y no rebasa el nivel de una propaganda corriente.

La apertura a los países de Europa se acentúa gracias a la coyuntura bélica. Ciertos escritores pasan por el frente francés como corresponsales y traen crónicas que adquieren en algunos casos la calidad de verdaderos ensayos: *Visión estelar de un momento de la guerra* (1916), de Valle-Inclán; *Los motivos de la germanofilia* (1917), *Estudios de política francesa: la política militar* (1918), de Azaña, etc. Dentro de este grupo de obras caben las crónicas de Julio Camba sobre países extranjeros: *Alemania* (1916), *Londres* (1916)..., las cuales, sin alcanzar la categoría de verdaderos ensayos, no dejan de aportar visiones a menudo ingeniosas y muy sugestivas. También se multiplican los contactos de los escritores con América Latina, sea porque van allí invitados como profesores o periodistas, sea porque contactan a latinoamericanos de paso por España (Alfonso Reyes, Borges...).

Como consecuencia del desarrollo económico, de las mayores posibilidades sociales, de las tensiones y luchas entre las diferentes clases de la sociedad, del contacto con el mundo europeo debido a la gran guerra, los escritores van perdiendo algo el complejo de inferioridad que caracterizó el período anterior, y gracias a los esfuerzos de una serie de entidades culturales tanto gubernamentales como procedentes de grupos y partidos y editoriales privadas, se eleva considerablemente el nivel cultural de la intelectualidad española.

> Cuando se compara —dice Ortega (10)— el repertorio de temas que hoy transitan por la mente pública con el que frecuentaba la España de 1900, la diferencia es gigante. Tal vez no exista país en Europa que en ese período haya ampliado parejamente su paisaje. Podemos decir con orgullo bien fundado: esa ampliación ha sido la obra de nuestra generación. Como ésta no ha muerto aún, antes bien, comienza a regentar la vida nacional, es lo más verosímil que el proceso de ampliación continúe en crecimiento multiplicado y que pronto en la mente de España —microcosmos— se refleje íntegro el Universo —macrocosmos—.

(9) *España en el crisol*, Editorial Minerva, Barcelona, 1919, pp. 238-239.
(10) «La forma como método histórico», en *Espíritu de la letra*, *O. C.*, tomo III, página 521.

Se acentúa la toma de conciencia de la realidad cambiante del país (recesión de la posguerra, *lock-out,* intensificación de las luchas sociales violentas, llegada a un callejón sin salida del régimen parlamentario (11), crisis de la inversión capitalista...). El ensayo adquiere plenitud: consigue integrar elementos de las ciencias humanas y sociales en pleno desarrollo (Freud, Yung, Simmel, Husserl, Russell, etc., se traducen al español a partir del año 1920), sobre todo sociología, caracterología, sexología.

La visión del problema español se ensancha hasta incluirlo dentro de una problemática más general: *España invertebrada* (1921-22), de Ortega, es el ensayo más significativo de este momento. Se trata de una visión dinámica de España, en que la interacción de los grupos sociales hace la Historia; la solución ya no es sólo desarrollo económico (despensa) y educación, ciencia, cultura (escuela), sino integración en la cultura de lo espontáneo y de lo vital (técnica, acción) y proyección al futuro de los deseos y aspiraciones de la minoría rectora a través de un Estado nuevo. El estilo de pensamiento de Ortega es comprender y no condenar, intentar explicar la génesis del fenómeno (por ejemplo, los separatismos tienen una historia; los particularismos se explican por la acción del poder central; la agudización de la lucha de clases desde 1880 es un proceso modificable, con tal de presentar un proyecto dinámico para el futuro...).

La generalización todavía mayor de *El tema de nuestro tiempo* (1922-23) aboca a una exaltación de la vida considerada como fin de la actividad humana. Parece como si Ortega, al afirmar como valor intrínseco el valor vitalista (organizador y positivo), cediese al pesimismo característico de la posguerra, en que la Historia aparece a los intelectuales como la sucesión de situaciones de poder.

Un vigía atento, Eugenio d'Ors, desde las páginas de su *Nuevo glosario,* considera el lugar de España en la cultura mundial de 1926, y entre otras obras literario-científicas nombra *La agonía del cristianismo,* los *Estudios sobre el amor,* de Ortega, y las obras de sexología de Gregorio Marañón. Muy esquemáticamente, la elección de D'Ors sería más completa si una humildad elemental no le hubiese aconsejado excluir del grupo sus propias obras sobre el arte. Aparte de estas cuatro direcciones principales, vemos aparecer también, a partir de la Dictadura, la biografía ensayística, el ensayo sobre pedagogía y un refuerzo del ensayo de crítica literaria.

---

(11) La literatura ensayística dedicada a la crítica del Parlamentarismo recoge títulos valiosos, entre los cuales *Acotaciones de un oyente,* de W. Fernández Flórez; *Impresiones de un hombre de buena fe,* del mismo, o el cuento-ensayo de Azorín *El chirrión de los políticos.*

La característica del ensayo dirigido a temas estéticos, el cual se desarrolla cuantitativa y cualitativamente a partir del año 1920, es la riqueza y la complejidad de su temática: no se trata meramente de dar una información más o menos erudita a propósito de tal o cual cuadro, o pintor, o género literario, sino que el ensayista aprovecha el objeto de su ensayo para desentrañar la maraña de relaciones que forma su urdimbre, descubriendo parte de la red que le une a un conjunto cada vez mayor. El ensayo estético de este período es de nivel filosófico y sociológico: 1920, *Los hermanos Zubiaurre,* de Ortega; 1920, *Los grabados de Goya,* de Sánchez Rivero; 1922, *Poussin y el Greco;* 1923, *Tres horas en el Museo del Prado;* 1924, *Cézanne,* de D'Ors; 1925, *La deshumanización del arte,* de Ortega; 1926, *Cómo se hace una novela,* de Unamuno; 1928, *Las ideas y las formas,* de D'Ors; 1928, *Música y músicos de hoy,* de Adolfo Salazar; 1929, *Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo,* de R. Gómez de la Serna; 1931, *Los dioses en el Prado,* de Díez Canedo, etc.

La preocupación pedagógica, nunca ausente, renace, sin embargo, en una serie de ensayos sesudos a finales del decenio 1920-30, tales como los cuatro tomos de Luis Bello: *Viaje por las escuelas de España* (1926-29), o *La nueva España* (1927), de Gabriel García Maroto, que abogan por una pedagogía más libre. En 1930 es *Misión de la Universidad,* de Ortega, en que se considera el deber de ésta de vincularse no sólo con la ciencia, sino con la vida pública, intentando así desplazar el imperio de la prensa, la cual es frenesí, frivolidad y estupidez. Apunta en estos ensayos, la aspiración de una élite ya constituida como élite organizativa, a asegurar su relevo generacional, así como a pasar a categoría de élite gubernativa.

La afición por la biografía ensayística o por el ensayo biográfico, que nace o se refuerza por esos años, tiene un hondo significado: se trata de responder a la pregunta: ¿Cómo se forja un destino? ¿Por qué se va a donde se está yendo? Las biografías más originales del momento son acaso las del triunvirato Espina, Jarnés, Marichalar: *Luis Candelas* (1929), de Antonio Espina; *Castelar, hombre del Sinaí* (1935), *Zumalacárregui, el caudillo romántico* (1933), de Benjamín Jarnés; *Riesgo y ventura del duque de Osuna* (1930), de Antonio Marichalar. Todos los biografiados son caudillos (ya se sabe que los ladrones de alta fama, como Candelas, algo tienen de Monipodios o de Robín de los Bosques, o sea, de conductores de los reprobados y marginados por la sociedad legal). Da la impresión que al sentir difusamente o muy claramente el problema de la obediencia civil, los autores han probado las diferentes modalidades de caudillaje del siglo pasado, procurando encontrar direcciones para el problema que apremiaba. En

su apreciación del libro sobre Castelar, de Jarnés, Unamuno no yerra mucho el tiro (pero es que dispara a quemarropa):

> Por lo que hace a la generación intelectual española de hoy —la llamémosla de 1931—, ¿sabe su camino, si es que no su meta?, ¿sabe no adónde va, sino por dónde va? Desde luego, en el casi fatal cambio de 1931, en el advenimiento del régimen republicano, no tuvo apenas parte esta generación. Ni otra cualquiera. Porque ese cambio no lo trajeron los hombres. Y es, desde luego, significativo que ninguno de los jóvenes de esa generación se encontró en primera fila ni jugó papel primordial. Acaso porque ninguno de ellos tenía conciencia —si no clara, por lo menos honda— de un nuevo ideal colectivo de destino histórico nacional ni un sentimiento de la unidad de ese destino. Lo que no se logra corregir con expansiones litúrgicas mal traducidas, sea del italiano, sea del ruso... (12).

Buen catador de biografías era el Unamuno de estos años en que acababa de realizar la de *San Manuel Bueno, mártir,* otro caudillo que ejerce su jefatura espiritual en una aldea, caudillo sin ideología, caudillo suicida, cuyo consuelo es consolar, y quien, como Moisés, no conocerá la tierra de promisión. La aspiración a la reconciliación (en la familia, en el pueblo...) prima sobre todas las otras (progreso social, sindicalismo...), pues es así como San Manuel Bueno espera espantar el espectro de un cambio social en el que no ha invertido valores espirituales.

El desarrollo extraordinario del ensayo de crítica literaria es la característica de la actividad creativa de los literatos que alcanzan su madurez por esos años de la Dictadura. Sería necesaria una larguísima lista para intentar dar cuenta de la riqueza de la producción; limitémonos a recordar el ensayo de Guillermo de Torre de 1925 *Literaturas europeas de vanguardia,* los múltiples ensayos de crítica literaria aparecidos en las páginas de la *Revista de Occidente,* en la *Gaceta Literaria* y luego en *Cruz y Raya.*

El cambio del estatuto de la mujer en la sociedad, que J. L. Aranguren considera reservado en 1923 a una élite (13) y propenso a ser «tema de ensayo» por esas fechas constituye en los países implicados en la guerra del 14 un fenómeno notable. Precipita las transformaciones que iba predicando el feminismo desde hacía unos cincuenta años (derecho a la igualdad de instrucción, derecho a tomar la palabra en público, a ocupar puestos de médicos o de profesores de Universidad, derecho a la propiedad, derecho al trabajo y a disponer de su salario,

(12) «La generación de 1931», publicado en *Ahora,* 2-III-1935, y recogido en *De esto y de aquello,* tomo I, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1950, p. 413.
(13) «La mujer de 1923 a 1963», en *Rev. de Occ.* núms. 8-9, 1963, p. 231.

derecho de voto...). Curiosamente, esta mejora innegable del estatuto de la mujer provoca en muchos escritores una toma de conciencia amarga de las diferencias existentes entre los dos sexos. El fenómeno existe en todos los países arriba citados, pero acaso se exacerba la amargura en un país como España, donde precisamente tales cambios no alcanzan la mayoría de la población femenina. Arrinconado entre la madre, la novia-esposa y la prostituta, defensoras en general de los tabús sexuales (monogamia, heterosexualidad), el hombre consciente se encuentra enfrentado con el derrumbamiento de los valores tradicionales, al tiempo que, frenado y frustrado de ir más allá en la concepción de unas relaciones nuevas por el lastre de esas mismas antiguas relaciones que él contribuye cotidianamente a perpetuar.

Es difícil encontrar, de la mujer en general y de la mujer española en particular, una condena más brutal que en ciertas páginas de Ortega (14). Anotemos que no siempre fue así, sino que Ortega evolucionó en cuanto al tema de la mujer desde la esperanza en que sabrían vivir las mujeres españolas una existencia más libre, más intensa, más imprudente *(El rostro maravillado,* 1904), hasta la renuncia a toda confianza en sus posibilidades, y lógicamente más aún, a achacarlas la mitad de la culpa en el naufragio metafísico del hombre de las entreguerras. Recordemos el significativo ensayito llamado *Salomé* (1921), en que la visión plástica de la mujer castradora adquiere la categoría de intuición genial. No es ajena esta problemática a la ola de homosexualidad característica de los escritores de la generación de los años 20-30 en todos los países. En un ensayo publicado en 1931, titulado *Esquema de los problemas del amor,* Rosa Chacel analiza la crisis de las relaciones intersexuales, descifrando en ella uno de los factores del amor homosexual.

> ¿No es ingenuo creer que el *amor* homosexual, si no fuese más que perversión de los sentidos, pudiese constituir tan insuperable objeto de horror para nuestro mundo civilizado? Hay un sinnúmero de perversiones, incomparablemente más dañinas, que no están tan en definitiva anatematizadas, porque, en fin de cuentas, lo que horroriza al hombre no es lo que en este *amor* pueda haber de homosexualidad, sino lo que hay de homoespiritualidad. Por lo que el hombre no quiere pasar es por el trance de amar a otra individualidad categóricamente idéntica a la suya, por saber a su yo prisionero de otra conciencia idéntica, acaso reconocidamente superior, que pueda enjuiciar su sentimiento. Y, en fin, por sentirse vitalmente ligado a otro ser con el que es preciso compartir el universo; pero del universo, precisamente aquella misma parte a que tienden los propios impulsos y apetitos, aquello por lo

(14) «La elección en amor», por ejemplo, incluida en *Estudios sobre el amor* (folletones en *El Sol,* en 1926-27, 1.ª ed. española en 1941).

que el hombre lucha desde su primer momento. No es difícil apreciar el valor que adquiere el amor como movimiento de dos seres entre los que puede existir la rivalidad, y no es necesario aclarar cómo el hombre y la mujer, en tácita colaboración, han hecho imposible esta pugna entre sus respectivos campos, copiando la conducta que la función heterosexual dicta, y creando una heteroespiritualidad que subsana ese trance difícil y esencialmente dramático, que es el amor del alma individual (15).

Gregorio Marañón, en su *Don Juan* (1940) señala que el donjuanismo era un «problema patético» para los hombres y mujeres de 1920; y efectivamente inspiró un gran número de ensayos y novelas a los autores más conocidos (Ayala, Ortega, Azorín...) por esas fechas, porque se reanima este mito en los momentos en que una élite de hombres toman conciencia de estar en rebeldía contra unas superestructuras, Estado, Iglesia), de cuyos valores (monogamia, heterosexualidad, trabajo, obediencia civil), aparece el elemento femenino como un defensor tácito, incapaz por el empobrecimiento de su universo, de darse cuenta de que también a ellas las está borrando la sociedad como individuos y las transforma en robotes de la prolongación de la especie (16).

Una curiosa constatación de Ramón y Cajal en *Charlas de café* (1920) abre sugestivas perspectivas a una reflexión sobre la soledad de las élites por esos años:

> Quéjanse a menudo de su desgracia los matrimonios de obreros. Y, sin embargo, el esposo goza de un excelso privilegio pocas veces concedido a los hombres de refinada cultura: la posibilidad de dialogar con su mujer. Equivalente a su marido en gustos y aspiraciones, la esposa del pobre desempeña el cuádruple oficio de confidente, consejera, camarada y amante.

El desfase entre el universo mental de la élite y las «masas», al aumentarse, produce en el escritor una angustia mayor, la cual acaso sea un factor de su renuncia y de su aceptación de las ideologías. En este caso, el escritor pensará así acercarse a un «pueblo», a unas «masas», por adoptar una ideología que él cree que han adoptado, fenómeno típico de los años 30 en Europa.

El ensayo orientado a temas filosóficos (incluyendo en esta dirección las reflexiones de filosofía de la cultura, de historiología, etc.) contaba ya antes del año 1930 con unos aportes valiosos, principalmente los

(15) *Rev. de Occ.*, año IX, núms. 91-94, p. 177.

(16) En esto Cajal demuestra menos perspicacia que Ortega, al considerar como positivo para la raza que se dedique la mujer exclusivamente al hogar (*Charlas de café*, 1920).

debidos a García Morente y a Ortega; se refuerza esta tendencia al final de la Dictadura con las producciones de una serie de jóvenes escritores que se integran al círculo de Ortega y publican sus primeros ensayos en las páginas de la *Revista de Occidente;* por ejemplo, Eugenio Imaz, Ramiro Ledesma Ramos, Julián Marías, Xavier Zubiri, José Antonio Maravall, María Zambrano, Rosa Chacel, etc., los cuales son los que han dado a la expresión ensayística de lengua española actual sus referenciales autóctonos. El que quiera hacerse una idea de las direcciones seguidas por el ensayo de la posguerra tendrá que orientarse según las huellas por ellos dejadas, así como por los trabajos de los investigadores y teorizantes actuales del ensayo, como, por ejemplo, Juan Marichal (17).

El final de la Dictadura de Primo de Rivera, el año 30, y la llegada de la II República corresponden, en el ámbito del ensayo, sea con una acentuación del carácter apologético y condenatorio del mismo, sea con una predilección por la meditación filosófico-histórica (acrecientamiento de la abstracción). La primera tendencia abarca a los que se comprometen de lleno con un bando determinado de la lucha social de esos años; por ejemplo, Maeztu *(Defensa de la Hispanidad,* 1934), Giménez Caballero *(Genio de España,* 1932), García Morente *(Idea de la Hispanidad,* 1938), D'Ors *(Los Reyes Católicos,* 1932), Marañón *(Raíz y decoro de España,* 1933), Madariaga *(Anarquía o jerarquía,* 1936), etc. En el segundo grupo entran las obras de Ortega posteriores a su actuación en las Constituyentes: *Historia como sistema* (1935), *Del Imperio romano* (1940), etc.

Nuestro propósito no es entrar ahora a examinar este nuevo período, que se abre con *La rebelión de las masas* (1930), de Ortega; limitémonos a indicar que cuando se universaliza la mentalidad de afirmación y de negación el ensayo decae, incluso si intenta, por una especie de autolimitación, desarrollarse en campos en que no haga falta tocar temas tabús. El ensayo produce sus mejores frutos cuando, por necesidad vital, tienen los ensayistas que penetrar en todos los dominios, rompiendo demarcaciones y tabiques. Por eso hemos creído encontrar entre las fechas que hemos estudiado una época de auge del ensayo, la cual se termina al extenderse la abdicación del espíritu de investigación y de pensamiento autónomo.

Evelyne López Campillo
Université de París. Sorbonne
París

(17) *La voluntad de estilo,* Seix y Barral, Barcelona, 1957. *El nuevo pensamiento español,* Finisterre, México, 1966.

BIBLIOGRAFIA

Existe una bibliografía inmensa, de la cual nos contentamos con señalar cinco antologías muy conocidas, y alguno que otro estudio que, pese a no tener como tema principal el ensayo propiamente dicho, no deja de aportar reflexiones sugestivas.

ANTOLOGÍAS

1. ANTONIO ALONSO: *Antología de ensayos españoles* (introducción de Federico de Onís), Nueva York, 1936.
2. ANGEL DEL RÍO y M. J. BERNARDETE: *El concepto contemporáneo de España* (antología de ensayos 1895-1931, introducción pp. 14 a 39), Losada, Buenos Aires, 1946.
3. PILAR SAN JUAN: *El ensayo hispánico*, Gredos, Madrid, 1954.
4. DOLORES FRANCO: *España como preocupación*, Col. Guadarrama de crítica y ensayo, 1960.
5. DONALD BLEZNIK: *El ensayo español*, Col. Studium, Ediciones De Andrea (México, 1964).

A consultar

Obras de EDUARDO GÓMEZ DE BAQUERO, sobre todo *Novelas y novelistas* (Calleja, 1918), *El renacimiento de la novela española en el siglo* XIX (Mundo Latino, 1924) y *De Gallardo a Unamuno* (Madrid, Espasa Calpe, 1926).

CIRÍACO MORÓN ARROYO: *El sistema de Ortega* (Alcalá, Madrid, 1968, cap. I, párrafos 11 y 12).

GUILLERMO DÍAZ PLAJA: *Memoria de una generación destruida* (Colección Fiel Contraste, edita Aymá, Barcelona, 1966, cap. XVII: «El ensayista y su soledad»).

MARCELINO PEÑUELAS: *Conversaciones con Ramón Sender* (Col. Novelas y Cuentos, Madrid, 1969, *Sender ensayista*, p. 243).

LUCIEN GOLDMANN: «La pensée des Lumières», en *Annales*, 22.° an, núm. 4, juillet-août 1967, pp. 776 et 777, reeditado en *Structures mentales et création culturelle* con el título *La philosophie des Lumières* (Anthropos, París, 1970, páginas 65 y 66).

JUAN MARICHAL: *La voluntad de estilo* (Seix y Barral, Barcelona, 1957).

INEDITOS DE HORACIO MARTIN

El poeta Horacio Martín ha desaparecido de nuevo. Acaso el lector no ha olvidado la edición de sus *Rubáiyátas,* publicada hace algún tiempo en la colección «Palabra viva». En el prólogo de esa edición se proponía —y con tufo de certidumbre— la muerte «voluntaria» del poeta. Por fortuna, aquella certidumbre era —como muchas otras— sólo un deseo encubierto o, en el mejor caso, un temor. El dilatado e impetuoso ensayo que André G. Xílef publicó muy poco después sobre esa obra de Martín y sobre la infamia agrupada por sus más lamentables comentaristas motivó que la edición rápidamente se agotase; el comercio debe mucho al fanatismo y al terror. Quizá también a la amistad. Preparo ahora una reedición de *Rubáiyátas,* en la que agregaré el texto de Xílef, varios inéditos de Martín, algunos documentos que no creo carentes de interés. Apunto estos datos para conocimiento del lector de Martín, pero también para conocimiento del propio poeta; no tengo otra forma de hacerle saber la noticia de esta reedición (o de recibir su negativa, si es que no la desea), ya que ignoro dónde toma su café, elige sus palabras, fuma sus cigarrillos, mira pasar la gente o es gente que pasa; como dije, ha desaparecido de nuevo. Los poemas que siguen son parte de esos inéditos, que no omitiré incluir en la reedición de *Rubáiyátas* (y que se llamará *La fábula de Horacio Martín).* Me los hizo llegar su autor desde Bélgica. No me prohibió su publicación, y por eso dispongo de ellos. También porque soy, creo, su más paciente amigo. Dondequiera que estés, Horacio, recuerda a don Antonio: «En mi soledad / he visto cosas muy claras / que no son verdad». Tal vez ese poema alguna noche cenagosa nos salvará la vida.—F. G.

EN ESTE POEMA

Otros envidian a los héroes
yo respeto mucho a los locos
Otros remedan a sus líderes
yo medito en los suicidados
Otros adoran al porvenir
yo leo estadísticas sobre la Bomba
Otros se entregan de bruces a un dios
yo aprieto los dientes y paso como puedo
Otros aparentan o tienen fortaleza
yo soy mi horror y mi disipación
Otros se llenan el pecho de himnos
casi hasta reventar de victorias
yo ausculto la guerra y veo sólo

barro fémures y violaciones
Otros creen que el hombre es hermoso y delinque
yo creo que es inocente y sórdido
Otros creen que la cobardía y el coraje
están separados por una frontera
yo creo que el miedo y la agresión
tienen una frontera que a menudo los une
Otros envejecen entusiasmados
yo escucho la carcoma en mi juventud
Otros desearían morir sin darse cuenta
a mí me da exactamente lo mismo
Otros se hacen esclavos de su conducta
yo la busco sin fin entre mi terremoto
Otros llevan flores a sus antepasados
yo floto en el reloj con una cana negra

Ellos tienen razón   yo estorbo
Yo no deseo destruir   ellos están dispuestos
Ellos van a morir   yo también

En este poema hay carroña y angustia

SUPERFICIES

Aquí, en la superficie
o simulacro del sentido,
en esta tosca ceremonia
del coexistir, en este
decálogo de convenciones,
aquí, en lo racional,
en lo cotidiano, en lo amable

aquí la confusión y la vejez
avanzan, y nos dejan
desorientados, llenos
de suave histeria corrosiva,
incapaces de comprender
la vida, la muerte y el nombre.

Allí, en el fondo, donde
excepto la sorpresa
todo sería previsible,
donde la palabra sentido
no ha nacido ni va a nacer,
donde podría tocarse
el asco, donde todo
es verdaderamente horrible
pero mucho menos impuro
que la simulación

allí, en el fondo, ¿aguarda,
por ventura, el descanso?

Cállate y baja, corazón.

OH MATERIA MATERIA

Somos los pálidos inconformes
Los perpetuamente ofendidos
Los lujuriosos de la sinceridad
Somos los derrotados más inmortales
Los antiquísimos que no desaparecen
Los victoriosos más maltrechos
Somos la canción más horrenda
Somos ese rostro espantoso
que ninguna máscara encubre
Somos una mirada voraz y aborrecida
desde el origen de las comunidades
Cuanto oculta a lo oculto nos mancilla
Una mentira nos desazona
Somos los enemigos extraños

Desde el origen de las comunidades
nos vienen arrojando al fuego
Nuestra palabra favorita es *no*
por ella nos aíslan nos torturan
nos asesinan como a perros

Hace miles de tiempos alguno de nosotros
fue sacrificado en la tribu
Aquel áspero antepasado
arrancó la máscara al brujo
y vociferó: ¡Vedlo
le aterra la naturaleza
su magia es de horror y mentira!
Señaló al patriarca y proclamó
que su poder estaba formado
por la sumisión y el terror
de la congregación Hizo un gesto
que abarcaba la tribu entera
y mordió estas albas palabras:
¡Vuestra superstición y vuestra cobardía
sólo merecen lo que os proporcionan
obediencia penuria y cadenas!
Le empujaron hasta la hoguera
y su alarido restableció el orden
de la tribu y del universo
—durante el tiempo que tardó en arder

En el curso de los milenios
los lujuriosos de la sinceridad
fuimos odiados perseguidos
cazados como ratas
Las religiones y el poder
no toleraban nuestro desprecio
ni nuestro coraje suicida
Hostigados, hemos optado
por extremar nuestra iracundia
hasta llegar a denunciar
el pánico en el fondo del placer
la ofuscación enmedio del trabajo
el miedo a las fauces del tiempo
en la paternidad Hoy ya no hay nada
que amortigüe nuestra locura
A los serenos les llamamos cómplices
cualquier concesión nos infama
y apostrofamos al olvido
Somos llamas de orgullo Somos
llamas de algo orgulloso Somos
fogonazos de apocalipsis

(Pero cuando alguien nos invita
a mencionar una solución
algo que acabe con el pánico
algo que transforme a las turbas
y sus guardianes en una armonía
definitivamente humana

entonces

nos refugiamos en nuestra cueva
lloramos con humildad abominable
mordemos nuestra lengua hasta vaciarla
de sus gallardas acusaciones
escupimos sobre nuestros espejos
y arañando a la oscuridad
reconocemos al terror
en nuestro propio corazón   Más tarde
ovillados como los fetos
crujimos de silencio y de espanto
con la cabeza embadurnada
en interrogaciones inútiles)

Oh materia materia qué ominoso castigo
tu propia ceremonia innombrable!

LENTOS COMO INMORTALES

Hay trozos de ti mismo
ocultos en ti mismo   Carcomas
hechas de tu propia materia
Callan mientras trabajas
callan mientras te engranas
sin pasión en la historia
Pero luego se agitan
reaparecen durante
tu pesadumbre tu fatiga o tu asco

En la oquedad de tus claudicaciones
en ese recinto sin forma
donde crecen canas siniestras
y arrugas ininteligibles
ellos deambulan en redondo
silenciosos como amenazas
Lentos como inmortales

Son tú De ti Proceden
del vaivén de tu edad
Vienen de un viejo ayer
aterrador de cicatrices Vienen
del hormiguero de tu nombre
Llegan desde algún llanto
reprimido con furia
De algún adiós que hiciste
sin convicción ni olvido
De una áspera respuesta
que omitiste humillado De un fuego
que apagaste con sed
De una sed que apagaste huyendo
ardiendo

Son la venganza

Y a veces cuando cierras
ese cuaderno infame en donde
como a una mariposa podrida
has pinchado una noche
o un amor o un fracaso ellos avanzan
ellos los vengadores sobrevienen
pululan y dan golpes
en las entrañas —tú— que los apresan
y con voces casi inaudibles
pavorosas y resurrectas
te llaman te llaman te llaman
—Pero cómo modificar
cuanto ya no te pertenece
Ahora y ayer ya no caminan juntos

Ahora prestas oído
a esas voces del fondo

y las soportas como puedes
Y auscultas como puedes
el avance de esa carcoma
Y deslizas sobre tus años
una mirada solitaria

tu propia y sola herencia

HORA DE NOCHES

emparedado en un silencio
de madrugadas sucias de envejecido origen
de un modo helado suele sonreír
festejando su hora de noches

horas con olor a mal habitada covacha
y a taxativa lucidez posiblemente errónea
y a crimen nonato y a impúdico terror
y a cosa súbita y sin vértebras
hora de noches

horas temibles y preexistentes
como deseos abominables
horas como un horrendo lienzo por la pared
desde el que innominadas bestias
apostrofasen al espectador
horas de hora de noches

desperdicios mutantes de todo lo real
o almas incompetentes de la materia
sudor inconforme del tiempo
arrugas vejatorias de lo oscuro
simientes mal nacidas
voces agachadas y pétreas que destilan
sofocaciones y venganzas

noches agrias que escupen miseria a la cabeza

EN VOS CONFIO

Ven otra vez socórreme apacigua este frío
Aproxima una mano de luz por las horas retintas
El desconcierto hiela mis huesos y mis ojos
Estoy abandonado de la felicidad

Protégeme poema
Sano sólo me queda este odio a la desdicha
Dame calor acércame las palabras alucinantes
Fonema colorado abre tu portalón solemne
y pasaré a la cueva grandiosa del lenguaje
orando interminable la sílaba sin fin

Mira a este can salvaje atado con cadena
Mira a este tigre altanero extenuado en la lluvia
Y mira a mi velocidad tumefacta de miedo
Acércate poema dame una medicina desaforada
Delibera con todas mis vísceras, regresa sudoroso
maravillosamente sucio de humores y de sangre
y díme qué te han confiado qué les ocurre
descíframe recítame mi propio secreto
Apresúrate sílaba me apago

Estoy abandonado de la felicidad
y como el alacrán que se mata con su propio veneno
con mis preguntas me estrangulo   Responde tú poema
Siéntate en una silla junto a mí y dame plática
tú eres el brujo más misericorde
tú eres el sacerdote boreal

Ven otra vez   Aproxima una mano de luz
Acerca las palabras fantásticas
Una jauría de ininteligibles
va cercando a mi vida y a mi cuerpo sagrados
con bocados, con alimañas   Asóciate a mi corazón
baja a esta selva y sé mi camarada augusto
Combate a mi favor contra esa peste a cataclismo

contra ese caldo soez de error y de amenaza
ven otra vez   Socórreme   Socórreme poema
Tú eres el enigmático solar

En vos confío   En vos confío   En vos confío

Félix Grande
Alenza, 8
Madrid

INFORMACION Y SIGNIFICACION ARTISTICA *

POR

VALERIANO BOZAL

I

El punto de partida es elemental y obvio, por ello parece incapaz de sustentar un análisis crítico del fenómeno artístico, tal como nos proponemos. Helo aquí: una cosa es aquello de que se nos informa y otra lo que significa la información. Naturalmente, es muy distinto el contenido de una noticia del sentido que esa noticia puede tener. El contenido informativo es algo objetivo, que reproduce un acontecimiento o lo reduce a una narración. El sentido no depende exclusivamente del contenido, de la índole objetiva de la noticia, sino que aparece al recibir la noticia un destinatario (o varios) y, con ello, insertarse en un medio vital, histórico, social, etc., concreto. La confusión puede surgir si pensamos que ese sentido puede ser también considerado como una información, que se nos puede informar de ese sentido como si fuese una noticia. Parece ahora demasiado pronto para resolver este asunto. Posteriormente creo que se verá con claridad, y ahora permítaseme que utilice, sin más disquisiciones ni advertencias, los conceptos de información y significación tal como han sido esbozados.

Tradicionalmente, el punto de apoyo de los estudios estéticos —más o menos explícitamente tales— ha venido siendo la información. Y por tal información se consideraba el argumento narrado en la poesía, novela, cuadro u obra de teatro. Otra noción que parece convenir a esta información es la de *contenido*. Mas con la noción de contenido se daba un salto teórico fundamental, pues en lugar de apoyar el estudio de la obra en la disyuntiva información/significación, se apoyaba en el binomio contenido/forma, con lo cual se abandonaba, como si estuviera resuelta, una problemática que giraba en torno a la información. Esta orientación produce efectos considerables: el aspecto informativo (contenido) de la obra de arte iba a pasar por diversas vi-

* Conferencias pronunciadas los días 28 y 29 de enero de 1970 en la Escuela de Arquitectura de Valencia.

cisitudes, que ahora señalaremos, y el formal se convertía, como resultado de esas vicisitudes, en el punto peculiar y específico de la obra, aquel que producía la «artisticidad» de la obra de arte. Vamos a examinar estas vicisitudes y sus consecuencias y luego propondremos una vuelta al punto de partida —el binomio información/significación—, vuelta ya iniciada por Galvano della Volpe y otros estudiosos de la estética.

No es necesario remontarnos históricamente lejos para encontrar planteados los problemas estéticos en torno al contenido/forma, entendidos como términos opuestos. La aparición del sociologismo a partir de la tesis de Plejanov, y el posterior desarrollo en teóricos como el Lukács de «Situación presente del realismo crítico», «Ensayos sobre el realismo», etc., o en otros como Lucien Goldmann, que practica un sociologismo encubierto bajo nombres tan llamativos como el de «estructuralismo genético», es la manifestación más importante de una corriente estética que se apoyaba fundamentalmente sobre la información. Naturalmente, esta corriente no surgió sin polémica y sin contradictores. En seguida vamos a hablar de ello; basta ahora con mencionar la existencia cronológicamente contemporánea de los formalistas rusos y el posterior «Círculo de Praga», basta con mencionar la existencia de todos los que se preocuparon por lo «específicamente artístico», la «artisticidad» del arte y la «literaturidad» (como ha escrito Jakobson), para comprender que el sociologismo no venía al mundo sin compañía, sin enemigos.

Pero sería injusto hablar del sociologismo como de una teoría homogénea, coherente y semejante en todos sus representantes. Por el contrario, cabe señalar la existencia de notables diferencias y aun oposiciones en su seno. La distancia que separa al Plejanov de «El arte y la vida social» (uno de los textos que más influencia han tenido en la crítica contemporánea de arte y literatura) del Lukács que escribe la «Estética» es enorme. A primera vista parecen dos mundos completamente distintos, aunque en verdad no lo sean tanto. Para entendernos, podemos hablar primero de un sociologismo ingenuo, que gira en torno a Plejanov, y que basa sus análisis en el contenido informativo de las obras de arte, contenido informativo que es reflejo y resultado de las condiciones sociales. Cierto es que, en teoría, Plejanov no desprecia, sino que afirma tener en cuenta los aspectos formales de las obras, pero ello sólo sucede en teoría, no en la práctica, no en sus concretos análisis críticos de obras de arte y literatura. La importancia de este «sociologismo ingenuo» (de cuya ingenuidad diremos algo) excede el estricto campo de la *ciencia del arte,* de la estética: produjo (juntamente con otras circunstancias que

no vamos a examinar aquí) la teoría y la práctica del realismo socialista: un cambio del contenido informativo, pero no de la forma académica del gran arte de la Rusia prerrevolucionaria. Si hemos denominado ingenuo a este sociologismo, se debe fundamentalmente a su posición acrítica, a su no preguntarse por lo específicamente artístico, es decir, por aquellas características (del orden que sean) que permiten diferenciar el arte y la literatura de los restantes productos culturales (entendiendo ahora este término en una acepción amplia). Y si bien esta pregunta por lo específico artístico y literario es típica de formalistas y posteriores estructuralistas (como ya sugeríamos), no es exclusiva de ellos, parece muy propia de Galvano della Volpe y, dentro del sociologismo, de la «Estética» lukacsiana.

Efectivamente, Lukács se ha dado cuenta de que las preguntas acríticas de los primeros sociologistas no eran suficientes para fundamentar una ciencia del arte específicamente tal, y ha procurado encontrar las características que distinguen al arte de otros productos culturales, especialmente de la actividad científica. Ha utilizado una concepción extraída directamente de la estética de Hegel para cimentar esa diferencia, y esa concepción le ha conducido a problemas de lenguaje de cierta gravedad. La concepción gira en torno a la categoría de la particularidad, los problemas de lenguaje en torno a los sistemas pavlovianos de señalización. Estos planteamientos pueden encontrarse en el tomo tercero de la edición castellana de su «Estética»; ahora vamos a contentarnos con esbozarlos.

Afirma Lukács que así como el lenguaje cotidiano hace referencia a la singularidad concreta de objetos y personas, y el científico a la universalidad, medio en que se encuentra la verdad necesaria y universal, la obra de arte es la encarnación de una particularidad que pone de manifiesto la universalidad en una imagen concreta. Por detrás de este planteamiento asoma la conocida tesis hegeliana del arte como manifestación concreta —en imágenes— del Espíritu. La diferencia radicaría en que Lukács, siguiendo las palabras de Marx en *El Capital,* ha invertido esta dialéctica hegeliana. Mas la inversión le conduce —si pretende que sea algo más que una palabra— a cuestiones de difícil solución. ¿Qué es esa universalidad que el arte particulariza? En el caso de Hegel estaba muy claro que lo determinado era el Espíritu, ¿será ahora la infraestructura económica? Tal es, efectivamente, la respuesta apresurada del economismo vigente aún en amplios sectores de la crítica cultural, pero no de Lukács —ni de Goldmann, que explícitamente arremete contra ese economismo—, que advierte en esa solución un planteo mecanicista poco acorde con la realidad e incluso con los textos de los clásicos (recordemos el pasaje

de Marx en el prólogo llamado inédito de la «Contribución a la crítica de la economía política» sobre la permanencia del arte griego y el dominio propio del arte). Siguiendo la teoría del reflejo, Lukács necesitaba una realidad *particular* en el mundo concreto que el artista pudiera trasladar a la obra. La particularidad no era algo que el artista inventaba (y aquí podemos aislar una de las diferencias básicas entre pensadores marxistas, entre Lukács y Della Volpe, e igualmente entre Lukács y el estructuralismo) o creaba, sino algo que, una vez visto en el entorno, traslada al cuadro, el poema o la novela. Esta fidelidad al entorno continuaba siendo fundamento de un realismo que empezaba a perder sus límites. Para poder mantener esta tesis se encaró con la teoría del reflejo tal como Pavlov la había configurado. Y es curioso señalar que en su crítica a la teoría pavloviana, Lukács se aproxima mucho —por no decir que cae completamente de lleno—, se aproxima mucho a la fenomenología, especialmente a la de Merleau-Ponty.

Dice Lukács que Pavlov distingue dos sistemas de señalización, el que podemos denominar sistema de señalización uno o primero (los reflejos condicionados) y el sistema de señalización dos o segundo (el lenguaje). A esto habría que añadir, afirma el filósofo húngaro, el sistema de señalización uno prima. ¿Qué es este sistema de señalización uno prima? Un ejemplo nos pone en condiciones de comprenderlo. «Pero es fácil ver que esos dos polos —abarcables con las categorías de Pavlov— no comprenden en modo alguno todas las situaciones posibles. Piénsese en el concepto de tacto, muy relacionado con la expresión «maneras». Se entiende por tacto la actuación correcta en una situación para la cual no hay en principio precepto fijo alguno; pues si la situación es subsumible bajo algún precepto, entonces bastan plenamente para dominarla las buenas maneras. Es verdad que la acción con tacto —por ejemplo, una acertada intervención en una situación confusa y comprometida— puede tener lugar en el medio del lenguaje. Pero eso no es en modo alguno necesario. Hay muchos casos en los cuales un movimiento de la mano, una sonrisa, una inclinación, etc., pueden desempeñar el mismo papel que una palabra elegida con tacto. Por lo demás, obsérvese que la palabra misma no obra en casos así sólo por su significación, sino en una unidad indisoluble de ella con el todo, con la expresión y los gestos acompañantes. Ni tampoco nace en estos casos la palabra acertada sólo de un razonamiento correcto, ni es el resumen de un análisis acertado, sino que es también, como en los casos antes tratados —pero esta vez respecto de relaciones humanas— una orientación instantánea acerca de relaciones complicadas por medio de la fantasía, orientación en la

cual se contienen —también igual que en casos antes vistos— la solución, la salida, en la captación misma de la situación. El que neguemos la prioridad de lo verbal e intelectual no implica la menor concesión a ningún irracionalismo. Pues retrospectivamente toda acción dotada de tacto puede describirse y analizarse con toda exactitud desde el punto de vista del pensamiento y el lenguaje. Por su contenido, esa acción es, pues, plenamente racional; lo que ocurre es simplemente que el mecanismo fisiológico-psicológico que la produce no es el sistema de señalización dos, sino el sistema uno prima». No es éste el único ejemplo; existen otros citados por el mismo Lukács, como el del salto imaginario, etc. En todos ellos, la teoría lukácsiana está muy próxima al *sentido* de Merleau-Ponty, tal como éste le define en su Fenomenología de la percepción».

A la explicación del filósofo húngaro habría que decir: 1.º, es necesaria una crítica psicológica más profunda que explique y concrete los acontecimientos descritos; 2.º, es menester poner de manifiesto la relación concreta que existe entre esos acontecimientos (en el supuesto de que su explicación fuese acertada y admisible) con la obra concreta de arte; 3.º, es necesario analizar si estos resultados críticos de Lukács, tan próximos a la fenomenología, no entran en contradicción con algunos de sus postulados marxistas generales.

No es propósito nuestro el entrar ahora en un examen de ese tipo. No es éste lugar para ello. Es suficiente con señalar las debilidades citadas y preguntarnos si no existe otro camino más sencillo para explicar lo específicamente artístico.

Que existe otro camino más sencillo es lo que pensaban los formalistas rusos y los teóricos del «Círculo de Praga». Ese camino pasaba a través de la forma, expresamente opuesta al contenido. No es una afirmación nuestra, sino un hecho del que los mismos formalistas tuvieron conciencia, y que expusieron en su crítica de la *teoría de la imagen.*

Los formalistas rusos, de los que en seguida vamos a hablar con mayor detenimiento, que actualmente tienen gran audiencia como precedentes del movimiento estructuralista, se preocuparon por la investigación de lo específico artístico, negándose a aceptar que esa especificidad o artisticidad residiera en el contenido. El contenido podía poner de manifiesto los parecidos entre el arte y otros productos culturales, que tenían el mismo o similar parecido, pero lo que ellos buscaban precisamente eran las diferencias, no los parecidos, y las diferencias, de no estar en el contenido, habían de situarse en la forma (siempre que no salgamos del horizonte forma/contenido). En este contexto se construyo la crítica de la teoría de la imagen, que llevó

a cabo, fundamentalmente, uno de los *líderes* del formalismo: V. Chklovski. En su libro *Sobre la teoría de la prosa,* publicada en Moscú en 1925, Chklovski arremetería directamente contra aquellos que defendían esa teoría, teoría, por otra parte, y como él mismo señala, habitual, común en todo tipo de respuestas. La frase «el arte es el pensamiento por imágenes» puede ser pronunciada por un bachiller, escribe. Ahora bien, continuará el teórico formalista, «en nombre de estas definiciones [Sin imágenes no hay arte. El arte es el pensamiento por imágenes] se ha llegado a monstruosas deformaciones, se ha intentado comprender la música, la arquitectura, la poesía lírica como un pensamiento por imágenes».

Para hacer una crítica de este razonable planteamiento nos interesa descubrir cuáles son sus orígenes y cuáles sus aspectos positivos y negativos. Respecto del primer punto, el mismo Chklovski nos señala, no sé si conscientemente o no, las razones de su tesis: se trata, en última instancia, de criticar el movimiento simbolista y la teoría simbolista de que la evolución artística consiste en un cambio de imágenes. Por el contrario, afirma el teórico formalista, una simple ojeada a la historia de la poesía nos permite ver que los cambios de imágenes son mínimos, que las imágenes son casi inmóviles, que se transmiten de país en país y de poeta en poeta. «Todo el trabajo de las escuelas poéticas —escribe— no es más que el descubrimiento y acumulación de nuevos procedimientos para exponer y elaborar el material verbal, consiste más en la disposición de imágenes que en su creación. Las imágenes están dadas, y en poesía existen muchas que no se utilizan para pensar.»

El planteamiento creo que es de una claridad meridiana, y algunas de sus frases nos permiten abordar el segundo punto de la cuestión: los aspectos positivos y negativos de su actitud. Entre los primeros, no cabe duda que es menester destacar el vigor de su crítica al simbolismo anquilosado de la época y su respaldo a las nuevas corrientes poéticas y artísticas que como el futurismo (y aquí convendrá no confundir al futurismo ruso con el italiano) se apoyaban muchas veces en la teoría formalista. También es positivo su empeño en la elaboración de una ciencia de la literatura, de un estudio científico de la estética a partir de lo específicamente artístico (lo que le conducía subsidiariamente a criticar con dureza el sociologismo). En el mismo sentido debemos hablar de sus aportaciones a la investigación formal de la obra literaria. Sin embargo, creo que hay en su última afirmación, en la última frase del texto que citamos, una idea que origina nuestro desacuerdo: decía que «en poesía existen muchas imágenes que no se utilizan para pensar», con lo cual da pie para el calificativo de for-

malista y las certeras críticas de Trotski. Lo que le interesaba al simbolismo —y en general a la estética tradicional— era el pensamiento en imágenes. Podía estar equivocado en cuanto a las soluciones dadas en el modo de relacionar estos dos elementos, pero no prescindir de ninguno de los dos, ni del pensamiento ni de la imagen. Otro tanto le sucede al sociologismo, y la exigencia de explicar la relación, de mantener el pensamiento condujo a Lukács a la crítica de la teoría pavloviana. Simbolistas y sociologistas no salían del binomio forma/contenido, no abandonaban ninguno de los dos. Su situación era difícil y se encontraban apurados para solucionar los problemas estéticos que esta «no salida» producía. Chklovski tampoco escapa a este binomio, pero abandona uno de los términos. Posibilita una ciencia de la literatura y la poesía, pero precisamente porque, con su escapada, ha dejado a un lado (sin resolverlos) los problemas que estaban planteados, problemas que recogerá posteriormente Galvano della Volpe, por ejemplo.

Nos interesa señalar, pues, que Chklovski abría un camino para la ciencia literaria cuando radicaba el tema en torno al descubrimiento y acumulación de procedimientos de ordenación del material verbal, prescindiendo del pensamiento, es decir, de aquello que el material verbal expresaba, con lo cual acentuaba aún más la radical diferencia entre lo expresado y el signo que expresa. Naturalmente, decía otras muchas cosas (algunas de las cuales no deben ser olvidadas, tal es su valor teórico), pero lo que ahora nos interesa es este punto en cuanto camino que iban a recorrer, de un modo más riguroso, los lingüistas del «Círculo de Praga».

En sus «Tesis de 1929», redactadas por Mathesius, Jakobson, Mukarovsky, etc., declaraban:

> ... el lenguaje poético tiende a poner de relieve el valor autónomo del signo, todos los planos de un sistema lingüístico, que no tienen en el lenguaje de comunicación más que un papel servicial, adquieren en el lenguaje poético valores autónomos más o menos considerables. Los medios de expresión agrupados en estos planos, así como las relaciones mutuas existentes entre ellos, tienden a devenir automáticas [convencionales] en el lenguaje de comunicación, mientras que en el poético, por el contrario, tienden a actualizarse.

La declaración merece ser recordada porque se convertirá en el núcleo invariable de la tesis de Jakobson sobre el lenguaje poético y, tras él, de las expuestas a propósito del arte en general por U. Eco en «Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas». Igualmente se convertirán en el fundamento del estructuralismo lingüístico, al

menos en algunos sectores. Creo, sin embargo, que se encuentra a una enorme distancia de la «semiótica», aunque en otros momentos Morris y el «Círculo de Praga» puedan coincidir.

Este párrafo de las «Tesis de 1929» tiene su antecedente en otro del mismo texto igualmente expresivo. Los lingüistas del Círculo se proponen una división clasificadora del lenguaje y encuentran para ello tres pautas: 1.°, lenguaje interno y lenguaje externo o manifiesto; 2.°, lenguaje intelectual, en cuanto expresión de la intelectualidad o pensamiento intelectual o racional, y lenguaje afectivo, manifestación lingüística de la afectividad, y 3.°, lenguaje intelectual en cuanto que posee un destino social (relación con otros) y lenguaje emotivo, que puede tener un destino social (si se propone suscitar emociones en el auditorio) o ser individual (si se propone expresar una emoción sin tener para nada en cuenta al auditorio). «En su *papel social* —continúan afirmando los lingüistas del Círculo— es necesario distinguir el lenguaje a partir de la relación que mantiene con la realidad extralingüística. Puede tener *una función de comunicación*, es decir, cuando se orienta hacia el significado, o *una función poética* cuando se orienta hacia el signo mismo».

El formalismo iniciado por Chklovski ha cerrado aquí su círculo. A partir de este punto podrá haber alteraciones, matices, sobre todo en aquellos estructuralistas que buscaron, a su vez, un significado de ese signo, un significado de los «procedimientos de ordenación del material verbal» para decirlo con palabras de Chklovski; tal es el proceder de Barthes, por ejemplo, aunque no el de C. Lévi-Strauss, sin embargo. Pero en esos casos el punto de partida se produce desde el binomio contenido/forma, una vez que se ha prescindido de uno de los elementos, el contenido.

No obstante, no ha sido el formalismo ruso el único movimiento teórico que emprendió la crítica de la imagen. Desde otras perspectivas, desde perspectivas ligadas al marxismo, también se ha iniciado esta crítica. Recordemos las palabras iniciales de Galvano della Volpe a su «Crítica del gusto». «El más grave obstáculo que encuentra aún hoy en su camino la estética y la crítica literaria (por limitarnos inicialmente a estas últimas) es el término 'imagen' o 'imaginación' (poética), todavía grávido de herencia romántica y del misticismo estético propio de ésta. Esta herencia motiva que, aunque la 'imagen' poética se entienda como símbolo o vehículo de la verdad, se sobreentienda a la vez que esa naturaleza no se debe en modo alguno a la copresencia orgánica o eficiente en algún modo del intelecto o discurso de ideas (las cuales son según eso el gran enemigo de la poesía), pese

a lo cual se insiste en la 'veracidad' de las 'imágenes' y, consiguientemente, en su cosmicidad o universalidad y valor cognoscitivo ('intuitivo' según se dice).»

La crítica de la imagen se produce aquí por razones contrarias a las que antes veíamos. Si los formalistas la censuraban es porque apartaba nuestra vista de la forma para llevarla al pensamiento en imágenes, si Della Volpe la censura es, precisamente, porque no deja ver con claridad ese pensamiento que hay en las imágenes, porque en ocasiones se llega a sacrificar el pensamiento en aras de la imagen o a concebir un tipo de pensamiento inexistente. Della Volpe busca, pues, un tipo de explicación del arte y la poesía que no sea formalista, aunque, como veremos a continuación, le preste una gran importancia a la forma.

La necesidad de prestarle una gran importancia a la forma sobreviene cuando trata de especificar la diferencia entre el pensamiento artístico y el científico. El problema no lo había sido en la vieja teoría de la imagen: El arte piensa en imágenes, se decía, la ciencia, con conceptos. Esto es lo que el filósofo italiano no puede aceptar, pues ¿qué pensamiento es ése que no utiliza conceptos sino imágenes? Una afirmación de ese tipo salta por encima de cualquier teoría del conocimiento y exigiría una teoría psicológica que la explicase. El pensar es siempre por conceptos, afirma Della Volpe, y el pensar artístico ha de ser un pensar conceptual, como pone de manifiesto con el análisis de algunas obras poéticas (Dante, Eliot, Maiakovski, etc.). Mas, si ciencia y arte son un pensar conceptual, el viejo problema de su especificidad, de su distinción clara y distinta, salta de nuevo a la palestra, y Della Volpe se propone resolverlo atendiendo a aspectos propios de la expresión poética.

Para hacer más accesible la rigurosa terminología dellavolpiana podemos servirnos de algunos de sus ejemplos (con la seguridad de que ninguna de nuestras palabras pueden sustituir sus espléndidos análisis, por lo que no son aquí sino una incitación a la lectura de Della Volpe). Compara el autor un texto de Petrarca y otro de Bruno, el primero como muestra del discurso poético y el segundo como muestra del discurso filosófico o científico. Después de analizar ambos llega a conclusiones pertinentes. Respecto del texto poético afirma que la verdad *poética* «es tal en cuanto proceso *interno* a los *textos* en cuestión, o sea, en cuanto se refiere y depende de su propio crecimiento (historia) y de su identificación como *organismos semánticos,* o sea, como *contextos determinados*» (p. 112), mientras que el texto de Bruno «debe asumirse en una relación de *interdependencia,* por lo menos, con mu-

chos *otros textos-contextos,* y no simples 'pensamientos' que le preceden» (p. 113). En resumen:

> Podemos responder por el momento que el elemento de pensamiento y verdad que se expresa en el primer texto poético nos resulta ya *inseparable del texto mismo,* o sea, enteramente incluido y 'preso' en él (por usar a nuestro modo la palabra de Humboldt); y nos resulta así ya por la mera comparación con el texto filosófico de Bruno, texto cuyo pensamiento-verdad *presupone,* ya para *expresarse en el texto, otros* muchos textos-*contextos* (anteriores y posteriores), o sea, y por así decirlo, toda una *cadena semántica,* de la que forma parte (pp. 113-114).

Lo que le conduce a afirmar por último:

> ... que la búsqueda de lo universal, de la verdad, que es propia del discurso científico en general (y en el caso de la filosofía es una búsqueda tal que no admite ningún presupuesto sin problematizar ni resolver en lo universal), se realiza por medio de aquellos valores semánticos técnicos y, por tanto, omnicontextuales ('prosaicos' puede decirse también si se gusta de este adjetivo) que le son más adecuados en razón de su intercambiabilidad o heteronomia, con la cual puede expresarse, y de hecho se expresa la reflexión científica, cuyos géneros tienen que ser unívocos; y que, por el contrario, la búsqueda de lo universal, de la verdad propia del discurso poético, se realiza por medio de aquellos valores semánticos llamados 'estilísticos' *contextuales-orgánicos,* que le son más adecuados en razón de su autonomía... (p. 115).

Los textos de Della Volpe, cuya cita quizá haya sido pesada, nos revelan algunas de las virtudes de su pensamiento sobre el particular. En primer término, resuelven algunos problemas sobre los que la estética tradicional parecía dar bastantes «palos de ciego», sobre los que la estética tradicional venía haciendo afirmaciones sin mucha base racional para mantenerlas, la mayor parte de las veces como apriorismos y puntos de partida más que puntos de llegada, por ejemplo, podemos referirnos en este aspecto a las habituales afirmaciones sobre la *unidad* y la *necesidad* de la obra de arte, que sólo ahora reciben una explicación satisfactoria en cuanto cualidades esenciales de la naturaleza lingüística del producto artístico. Después la posibilidad de una sociología del arte que no cae en el sociologismo del contenido. Fijémonos que las afirmaciones del filósofo italiano no producen una reducción del arte a sus modos formales, no es un formalismo, sino que, tomando como punto de partida el carácter conceptual, comunicativo de la obra de arte y de la ciencia, trata de encontrar su diferencia en el modo de comunicarnos esto. Pero nos comunica pensa-

mientos-conceptos, o como dirá en otra parte, pensamientos-imágenes, cuyo concreto contenido sólo podrá comprenderse adecuadamente a partir del contexto social e histórico en que ese concepto apareció, se desarrolló o funcionó, pues es entonces y en esa acepción como lo utilizó el poeta, y no en una acepción actual, a lo mejor cambiada o incluso alterada. Y ello se aplica no sólo al léxico del poema, sino también a los concretos modos expresivos, giros, expresiones peculiares, etc. Creo que sobre esto no existe ningún problema y que es fácilmente comprensible la fundamentación de esta sociología del arte por las necesidades mismas de la interna explicación de la obra —¿cómo sin saber la verdad exacta de los conceptos manejados por el poeta llegaríamos a ver si la obra es poética o no?— y no por algo exterior a ella misma, como venía haciendo el sociologismo. Lo cual supone dividir la obra de arte en varios planos perfectamente relacionados entre sí, dependientes unos de otros.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando se trata de obras en las que las imágenes son el elemento fundamental? Nos referimos a la pintura y a la escultura, por ejemplo. ¿Hasta qué punto es aceptable la crítica de Della Volpe a la imagen en este terreno? Por lo pronto, conviene tener en cuenta que el filósofo italiano no ha prescindido nunca del término imagen, a pesar de las cáusticas palabras iniciales de su obra. Da la sensación de que no hubiera podido borrarla plenamente y que la arrastra como una rémora a la que debe finalmente enfrentarse. Y no hay mejor momento para hacerlo que a propósito de aquellas artes que trabajan directamente con imágenes. Las imágenes que según la estética tradicional utiliza la poesía son imágenes mediadas: el poeta emplea palabras (que poseen un significado conceptual preciso) para producir imágenes, pero el pintor no utiliza palabras, pero sus imágenes no están (por lo menos a primera vista) mediadas, son inmediatas y, sin embargo, como el propio Della Volpe se preocupa por poner de manifiesto, significan. ¿Nos conduce esto a la virtud significativa de la imagen? Si el significado de las pinturas no es algo que ponemos nosotros, el espectador, si es algo de la obra misma, entonces es que la imagen, en cuanto tal, significa y, en ese caso, ¿no se podría explicar la significación de la poesía a partir de esta imagen y entonces hablar de lo específico artístico y no sólo de lo específico poético?

Las objeciones que le estamos haciendo implícita y explícitamente a Della Volpe son, por ahora, objeciones simplemente dialécticas, no han hecho más que iniciar la cuestión, pero abren una brecha considerable en sus teorías críticas. Brecha que él mismo vio o entrevió en su «Crítica del gusto», pues no en vano las partes en que aborda las artes plásticas son las más flojas, no en vano nos indica que hay

que hacer el «insólito esfuerzo» de ver signos en la pintura y la escultura, en la música y en la arquitectura, lo cual indica que el asunto no es muy claro, pues a propósito de la poesía no era necesario hacer insólito esfuerzo alguno. Y parece ser que al final de su vida tampoco veía con absoluta claridad cómo podían explicarse las artes plásticas a partir de la teoría resumida anteriormente.

En cualquier caso, el valor que para nosotros tiene Della Volpe —y por eso lo hemos traído aquí— es doble: por un lado ha sabido romper el círculo vicioso en que se encontraba la estética a partir del binomio forma-contenido y sus representantes formalismo y sociologismo; por otro, al atacar de frente los problemas de lo específico artístico sin prescindir de ninguno de los elementos del citado binomio, ha trascendido ese nivel y ha ido a situarse, todavía de un modo precario, en el de la significación de la imagen, pues no otra cosa es su análisis de la poesía y sus intentos de analizar pintura y música. En nuestra opinión, este análisis de la significación de la imagen revela su especificidad estudiándola en relación con la información.

II

Creo que las diferencias entre información y significación nos permiten superar las dificultades que se alzaban ante la explicación dellavolpiana del concepto artístico. Ahora bien, esas diferencias nos obligan a volver nuevamente sobre la teoría de la imagen, y no cualquier imagen, sino la concretamente artística, que parecía haber sido superada por la crítica de los formalistas rusos, pero de la cual Della Volpe no había logrado desembarazarse totalmente. Veamos, pues, con qué elementos se configura la imagen y cuál es la peculiaridad que distingue a la artística de la que no lo es. Tomemos como punto de partida la imagen gráfica, la más fácil de explicar.

En principio, toda imagen aparece como un sistema de relaciones. Relaciones entre diversos elementos: el soporte, los motivos que inciden en el soporte y las direcciones de esos motivos. Las relaciones entre estos tres elementos nos proporcionan la imagen más simple, la más elemental, que se caracteriza siempre por no depender de uno u otro de los elementos, sino por las relaciones entre los tres. A esto le podemos denominar sistema. Esta obligación de considerar el sistema por encima de los factores y a éstos como relacionados, no como entidades independientes, no es una obligación subjetiva, sino que nace de la misma dinámica interna de la imagen: al establecer la incidencia de un motivo sobre un soporte de acuerdo a determinadas

direcciones u orientaciones (del motivo) la relación que se establece es de interdependencia, no de mera contigüidad y las variaciones de cualquier elemento son variaciones del conjunto y no sólo del elemento o factor. Vamos a ver un estudio ya clásico de este problema, el estudio llevado a cabo por Kandinsky.

En «Punto y línea frente al plano», Kandinsky aborda los problemas de un sistema gráfico que podemos considerar elemental, pero ya desde el principio introduce una ambigüedad que es reveladora: por una parte va a analizar las relaciones existentes entre punto, línea y plano como figuras geométricas, mas, por otra, su punto de partida le sitúa en un horizonte idealista, por ejemplo cuando afirma que «el punto geométrico se nos aparece, en grado sumo y con máxima singularidad, como *unión de silencio y palabra*» (p. 27).

Desde esta cita y en toda la elaboración teórica que la continúa parecen mezclarse varios aspectos y niveles de comprensión del punto: el primero y más elemental sería el figurativo, único que parece objetivo y que basa las relaciones ya dichas con la línea y con el plano (el punto nos informaría de su situación frente al plano y en la línea); el segundo sería una consideración del punto como signo gráfico, como signo de la escritura, que es el habla y su terminación —el silencio—, lo que es, en última instancia, una restricción concreta de la anterior acepción como punto geométrico (que podía ser indicación de silencio y habla, pero también otras cosas distintas, como un punto exterior a una línea en la explicación de un problema geométrico); por último, existe una tercera posibilidad que consiste en abstraer esa función del punto en cuanto signo y sustancializarla para todo punto en toda imagen, aunque no sea una frase. Esta última posibilidad —que es la comúnmente utilizada por Kandinsky— suministra al punto una significación subjetiva. En cuanto subjetiva es perfectamente legítima siempre que no contradiga o choque con las otras funciones objetivas, lo que no es legítimo es considerar esta significación subjetiva como objetiva, pensar que todo el mundo ha de aceptarla, porque es universal, cuando la única universalidad responde a la primera función (la de informarnos qué situación tienen frente al plano y la línea), prescindir de que ha aparecido debido a una clave más o menos razonable —eso sería cuestión a debatir en la que no entraremos ahora—, y dar por sentado que es natural. Ello trae como consecuencia una total incomunicación entre la pintura de Kandinsky y el espectador que desconoce la clave, el código, como diría Eco.

No nos interesa entrar ahora en una crítica de Kandinsky y el hermetismo de su pintura —lo que, por otro lado, no tendría ninguna dificultad—, no es ése nuestro tema, sino tener en cuenta ese triple

plano de posible comprensión de una imagen tan elemental como es el punto: el primero es informativo y objetivo absolutamente, los otros dos particular y singular, respectivamente, uno convencional para una gran cantidad de personas, pero no para todas (pensemos en un oriental que desconozca nuestros sistemas de escritura), pues sólo es perfectamente comprensible para todos el primer plano, y el otro, el tercero, subjetivo y sólo accesible a una persona o un muy reducido grupo de personas que hayan sido puestas sobre aviso.

Pero esto que decimos del punto, podemos afirmarlo también de una fotografía. Por ejemplo, la fotografía de una persona: la información que suministra a todos es que se trata de alguien del sexo masculino o femenino, con determinados rasgos físicos, etc. Esa imagen tendrá, sin embargo, distintos significados para un europeo y para un pigmeo, según una serie de datos convencionales que uno percibe y el otro no —aunque los tiene delante— y será, por último, diferente para un desconocido y para nosotros (si es, pongamos por caso, un pariente nuestro el retratado). El asunto es tan baladí que no vale la pena insistir en él, solamente sacar algunas conclusiones que luego pueden servirnos: la significación no supone alteraciones físicas, objetivas o materiales de la imagen, sino que se desprende de la imagen misma; la significación no surge de una mirada natural, sino de una mirada histórica. Me explicaré: es una relación entre la imagen y nosotros, pero porque nosotros formamos parte de un determinado medio para el cual esa imagen tiene sentido, bien por su convencionalidad general o por los datos que sean. Ahora bien, como todos, y no sólo nosotros, viven en un medio, todas las cosas se tiñen de sentido y algunas significan el sinsentido (como esa imagen fotográfica para un pigmeo que nunca hubiese visto ni tenido noticia de los occidentales), el sinsentido es ya un sentido y permite su introducción en el medio. En una palabra, no hay naturaleza, sino historia.

Traslademos todo esto al campo del arte.

Nuestra hipótesis, nuestra propuesta es bastante simple: la manipulación artística de una imagen consiste en la alteración de su realidad objetiva, física y material para acentuar los valores significativos sobre los informativos, y las frustraciones artísticas, las obras frustradas residen en las incoherencias internas que pueden producirse por la presencia de manipulaciones erróneas que tiendan a poner de relieve valores informativos por encima de los significativos, o que partan de una clave subjetiva —como la señalada a propósito de Kandinsky— y conduzcan a un significado igualmente subjetivo e imperceptible.

Vamos a desarrollar esta hipótesis.

En principio podemos considerar todo sistema gráfico en tres niveles: técnico, informativo y significativo. El primero es el más elemental. base y sustento de los otros dos, y no hace ninguna referencia a la índole de la información que nos comunica. El estudio técnico del sistema es independiente de su función comunicativa, se remite exclusivamente al estudio de los principios y leyes que le rigen poniendo entre paréntesis, haciendo momentánea abstracción de esa funcionalidad. Ahora bien, las alteraciones que se producen en el sistema, incluso considerado técnicamente, producen uno de los otros dos niveles, bien el de la información (cuyo ejemplo más claro es el de las imágenes de noticias), bien el de la significación (cuyo ejemplo más claro son las imágenes artísticas). Lo que no es obstáculo para que podamos percibir las primeras, las noticias, desde un punto de vista significativo, pero será una significación que ponemos nosotros de relieve al percibir y analizar la imagen mediatamente, no que procure ponerla ella misma de relieve inmediatamente (a veces inconscientemente por parte del autor, del pintor o del poeta).

Podemos ejemplificar a partir de una pintura que utilice imágenes del género informativo como base para su manipulación: obras tan conocidas como las pinturas de Genovés pueden servirnos, aunque también podríamos ejemplificar con obras del Equipo Crónica, del Equipo Realidad, de Eduardo Arroyo o cualquiera de los numerosos artistas «pop» norteamericanos. Y ello no quiere decir que nuestras tesis se apliquen exclusivamente al «pop», sino que en este estilo se aprecia más claramente la problemática que deseamos abordar.

Una obra cualquiera de Genovés puede servirnos. Pensemos, por ejemplo, en los cuadros donde unas pequeñas siluetas corriendo aparecen enmarcadas en círculos. Pensemos en concreto en el titulado *Postimágenes* (1969), que consta de dos partes unidas por asociación. La imagen superior es un grupo de figuras borrosas que corren. El estar en un círculo y la técnica empleada para su reproducción da la sensación de que son figuras vistas con teleobjetivo. La escena inferior, igualmente circular, ofrece unas figuras con las manos levantadas y una sombra de un soldado que las encañona con un fusil. El argumento o contenido anecdótico parece bastante claro: un grupo indeterminado de personas corre y es detenido. No sabemos si ajusticiados o no. No se indican rasgos personales de estas figuras y difícilmente averiguamos si son hombres o mujeres, tampoco el medio en que se encuentran, ni la nacionalidad, ideas que representan, etc. Sólo lo que hemos indicado.

Desde el punto de vista de la información, la imagen de Genovés es bastante pobre, sobre todo por su falta de precisión, por su ex-

cesiva generalidad. Cualquier fotografía del acontecimiento, cualquier información periodística del acontecimiento narrado por Genovés sería más rica en información porque tendría mayor nitidez y, con ello, superior cantidad de detalles, permitiéndonos contestar a las preguntas que nos hacíamos, a los interrogantes que el pintor ignoraba.

Se puede argumentar afirmando que aquello que diferencia a la pintura de Genovés de una imagen fotográfica no es la cantidad de información, sino la emoción, el impacto emocional que produce en el espectador (argumentación que nos permitiría enlazar con conocidas teorías que defienden la función emotiva del lenguaje artístico). Confieso que la objeción es de peso y perfectamente aceptable si no fuera porque muchas imágenes fotográficas producen un impacto emocional mucho más fuerte que el de las imágenes de Genovés y de cualquier pintor en general. Recordemos imágenes recientes: las matanzas de vietnamitas llevadas a cabo por los norteamericanos en Vietnam del Sur. Recordemos imágenes antiguas: los rostros de los prisioneros de los campos nazis de concentración cuando fueron liberados. Y, lo que es importante, estas imágenes producen la emoción debido a su riqueza informativa, que nos permiten ver aquello que sabíamos, que nos habían contado o que habíamos leído, pero que no habíamos visto. Seguramente, si careciesen de nitidez, si fuesen imágenes anónimas, sus efectos serían menores. Es lo que normalmente se viene definiendo como el poder de la imagen.

Así, pues, podemos dejar esa hipotética objeción a un lado y volver de nuevo a la obra de Genovés, tratando de buscar en ella algo más que ese pobre contenido informativo. Y ese algo más lo encontramos, precisamente, en lo que considerábamos como defectos de la información, en la falta de precisión, en el anonimato. El pintor ha adoptado una postura desacostumbrada ante la figura humana: no la ha enaltecido, tampoco la ha distorsionado a la manera de los antiguos expresionistas para advertir y expresar su dolor o su repulsa ante la realidad en que viven, sino que la ha reducido a un objeto impersonal, de la misma consistencia que la sombra del fusil con que el soldado las encañona. De la misma manera, el espacio en que las dispone no es un espacio concreto; es un medio cualquiera carente de cualquier apoyatura, de cualquier detalle o anécdota que distraiga la atención. No es un paisaje, sino el medio en que suceden esas cosas. No sólo esas figuras, tampoco nuestra atención puede distraerse. Por último, enfocadas con ese hipotético teleobjetivo, las figuras se convierten en algo tan sin importancia como pueden ser las hormigas: a la grandeza renacentista del hombre se opone este hombre miserable que sólo sabe correr espantado, huyendo, y levantar las manos, detenido. La violen-

cia no ha sido dramatizada, el pintor no se ha pronunciado moralmente sobre ella, no la ha condenado o salvado explícitamente, se ha limitado a exponerla con cierta desnudez, con cierta cotidianidad, y esa cotidianidad, esa falta de énfasis heroico, es lo que resulta más dramático (cierto es que aún quedan aquí rasgos interpretativos, que la objetividad del pintor no es tal, que podemos encontrar otros más objetivos aún —el Equipo Crónica y Alfredo Alcaín, entre nosotros; Lichtenstein o Claes Oldenburg, entre los pintores *pop* norteamericanos—, pero la objetividad de Genovés es más que suficiente para ejemplificar nuestra tesis).

El significado surge, pues, de la información, y éste es el primer punto sobre el que deseo llamar la atención, pues gracias a él podemos enfrentarnos con un estructuralismo vulgar, con un formalismo vulgar que lo extrae exclusivamente de la forma y se mantiene, con ello, en la disyuntiva forma-contenido. Disyuntiva aceptable a nivel de la información, pero no en el de la significación, pues ambos —forma y contenido— están íntimamente unidos. El significado surge, y aquí aparece la segunda nota interesante, a partir de la objetiva comunicación. Ello quiere decir que ese lenguaje de Genovés, esas figuras carecerían de sentido —no dirían nada— en un medio histórico en el cual el hombre no hubiera sido objetivado, en el cual no dominase la alienación o la violencia, o bien ésta tuviese una fisonomía diferente. La comprensión de la obra de arte sólo es posible con el conocimiento de su entorno, y esta conclusión coincide con la sociología del arte enunciada por Galvano Della Volpe, una sociología que tiene que ver poco con el sociologismo, pues la obra no refleja la sociedad, no adopta una actitud pasiva ante los acontecimientos, ni siquiera cuando, como en el caso que nos ocupa, se preocupa por reproducirlos fotográficamente; sino que expresa significaciones generales a partir de acontecimientos concretos, significaciones generales que nos permiten comprender mejor esos acontecimientos, situarlos en su contexto, relacionarlos con otros, adquirir una perspectiva sobre la totalidad que nos rodea más allá del caos en que a primera vista parece consistir. La praxis artística no hace aquí más que configurarse como un elemento de la praxis cultural.

Podemos resumir, pues, los elementos con que cuenta la imagen, tanto a nivel informativo como a nivel significativo o artístico.

Respecto del primero:

1) Se basa sobre la información temática.

2) Podemos analizar y reflexionar sobre el significado implícito de esa información temática.

3) Podemos analizar y reflexionar sobre el significado implícito de la presentación de la información temática.

Respecto del segundo nivel:

1) Incluye todos esos elementos, puesto que es un lenguaje de segundo grado.

2) Explicita los valores significativos que antes se analizaban. Es decir, la manipulación a que el hipotético artista somete a la imagen ocupa el lugar de nuestra reflexión anterior.

3) Ello no impide la reflexión, el análisis, puesto que esa manipulación puede tener, de hecho tiene, un sentido implícito; es la reflexión sobre los estilos: la filosofía del arte o la estética.

El planteamiento anterior permite la elaboración de unas leyes que contribuyan a la comprensión del sistema artístico. Y lejos de nosotros el afán de establecer un canon al modo del arte renacentista, al modo del arte académico; se trata de leyes negativas relativas al comportamiento del sistema o, como podríamos llamarlas, límites de coherencia de los diversos elementos que lo configuran, más allá de los cuales la obra artística resulta frustrada. Estos límites o tipos de incoherencia son, en principio, cuatro:

1.° La introducción de elementos informativos valorados como tales.

2.° La introducción de elementos significativos en acepción informativa y valorados como tales.

3.° Contradicción entre los valores significativos de los diversos elementos del sistema.

4.° Contradicción entre el valor significativo abstracto del modo o estilo en general y su utilización concreta exigida por la imagen.

El que nosotros individualicemos cuatro tipos no quiere decir que hayan de producirse necesariamente de un modo aislado. Mas bien sucedería lo contrario: la mayor parte de las veces se dan conjuntamente y en estrecha relación, sobre todo a partir del primero, el más abundante en la historia del arte frustrado y, por ello, el que más atención suscita.

La introducción de elementos informativos valorados como tales es, precisamente, lo contrario de lo que sucedía con Genovés, con el Equipo Crónica o con el *pop* norteamericano, y radica en la utilización de formas supuestamente artísticas para la elaboración de narraciones mas o menos verídicas (generalmente poco verídicas). Además, esta tendencia se ha visto apoyada por la teoría que basaba el arte en el

contenido, y no es raro que encontremos numerosos ejemplos en aquellos momentos en que tal teoría ha dominado de un modo más o menos claro.

El siglo XIX es rico en tales ejemplos. Pensemos por un momento en la novela folletinesca y en la pintura de historia. La primera, la novela folletinesca, suele emplear una técnica que resulta bastante conocida: en lugar de crear las figuras, en lugar de mostrar la belleza de la muchacha inocente o la perfidia del malvado, nos la cuenta, nos dice que era bella o que era pérfido, nos dice cuáles eran sus sentimientos, sus pasiones, y así se excusa de presentárnoslas, así se olvida de crear figuras de carne y hueso. Peca de un exceso de generalidad, pero también de un exceso de concreción, sin llegar a esa imagen particular que, en opinión de Lukács, constituía lo propio de la imagen artística (lo que muestra la acertada intuición del filósofo húngaro, residiendo su debilidad en la ausencia de una explicación efectiva de la relación individualidad-particularidad-universalidad *en la imagen*).

Este planteamiento de la novela folletinesca no está aislado, se abre en una doble relación: por abajo, con las formas más elementales del arte producido por la industria de la cultura, tal como U. Eco lo ha examinado en el capítulo «Estructura del mal gusto», de su libro *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas,* o en el pastiche maligno —también citado por Eco— que elaboró Walther Killy con fragmentos de autores alemanes; por arriba, enlaza directamente con la teoría de la tipicidad elaborada a partir de Balzac y el realismo naturalista del siglo XIX. No vamos a extendernos en este asunto, basta recordar el proceder balzaciano cuando perfila personajes y lugares, las noticias con que los tipifica. Un buen ejemplo de este proceder entre nosotros es Galdós. Naturalmente, existe otro planteamiento de la tipicidad que tiene poco que ver con éste, es el seguido por Kafka, pero en general ha sido menos estudiado y no tan considerado «oficialmente» como típico, quizá por la sencillez del método de los escritores del XIX. Si ahora echamos una ojeada a la literatura contemporánea, es decir, a la literatura que nace con Proust y Joyce, veremos que muchas veces su preocupación va hacia el personaje atípico más que al típico (quizá podría argumentarse, paradójicamente, que lo representativo es ahora lo atípico).

Esto que sucede con la novela folletinesca, ocurre también con la novela histórica, que subordinó todos los valores significativos a la reconstrucción de una escena «histórica» concebida teatralmente. No es que careciese en absoluto de tales valores significativos. «La muerte de Isabel la Católica», de Rosales, parece querer darnos una lección

sobre lo finito de la vida y la grandeza de los humildes, de la misma manera que otros cuadros de Palmaroli nos hablan de la desesperación, o algunos de Fortuny de la vivacidad de las batallas. Pero, en verdad, esas significaciones no nacen de la pintura, sino de los acontecimientos que ella narra, estén pintados o no, y nosotros nos limitamos a asociar esos tópicos con esas imágenes; somos nosotros, no las imágenes. Y otro tanto sucede con la mayor parte de los cuadros del realismo socialista, academicismo socialista habría que decir, con las obras de Guerasimov o de Repin. Han transformado la información de la pintura de la época de los zares, pero no han transformado su sentido.

El primer tipo de incoherencia no se limita, pues, al siglo XIX, sino que se interna en el XX (y también en siglos anteriores), ni se limita a los malos artistas. La crítica a que Mac Donald somete a Hemingway a propósito de *El viejo y el mar* es un ejemplo del alcance crítico de esta incoherencia y de las posibilidades teórico-críticas de nuestros planteamientos.

El segundo tipo de incoherencia, la introducción de elementos significativos en acepción informativa y valorados como tales, es también muy abundante y suele estar enlazado con el anterior, generalmente en el mismo tipo de obras, hasta el punto de que muchas veces se le podría considerar como una subclase del primero (por ejemplo, en la novela folletinesca se nos informa de multitud de aspectos significativos que el lector tendría que aprehender en la acción, pero que están objetivados). Si no lo hacemos así es porque posee una variación de enorme trascendencia: el símbolo. La utilización de imágenes y conceptos simbólicos suele ser el caso más agudo de este segundo tipo. Sobre él ha insistido Hegel y no vamos a entrar en ello (el tema sería motivo de una serie de conferencias), solamente señalar que no se debe confundir con una adecuada utilización de símbolos. Por ejemplo, muchas veces el *pop* recurre al empleo de símbolos como tema, pero esos símbolos —en cuanto tema— están vistos, pintados en su acepción significativa, plegándose a las pautas ya señaladas para el sistema significativo.

Respecto del tercero y cuarto tipos de incoherencia, será menester para fijarlos de un modo concreto el conocimiento de los significados buscados y de los que conlleva el estilo, en el cuarto caso, mientras que en el tercero será también menester conocer los significados concretos de los elementos para advertir una posible contradicción, teniendo siempre en cuenta que puede ser una contradicción buscada para obtener un significado general determinado, tal como hacía, por ejemplo, *Dada* y el surrealismo, tal como hace, por ejemplo, el Equipo

Crónica al reconsiderar las imágenes de la pintura española del Siglo de Oro.

Finalmente, podemos resumir diciendo que el examen atento de la *índole de la imagen artística (de lo cual todo lo anterior no es* sino una tímida sugerencia) nos abre una doble vía de considerable importancia: la fundamentación de una crítica artística racional y razonable y de una sociología del arte alejada del sociologismo.

VALERIANO BOZAL
Castelló, 9
MADRID

DE COMO SE TERMINA UNA SEQUIA

POR

FERNANDO AINSA AMIGUES

Al poeta Saul Ibargoyen, que me hizo creer en lo cierto de esta historia.

Fue cosa de oírle decir sordamente «esto será grave» el día que murió el primer animal, acostumbrados como estaban a darle la fe que ninguno tenía. De muchas otras veces sucesivas tuvo que hacerse la expresión, para que alguien —el cuarto animal encontrado con sus patas rígidas y el belfo entreabierto— pudiera decir «esto es grave».

La verdad es que sólo El, hasta ese momento, solía mirar el cielo límpio de nubes en general, cruzando rápidamente otras por el tenue amarillento de las menos. Era la tierra reseca el objeto de los afanes de todos, y nadie, más allá de tener perlada la frente al mediodía, pensaba en el azul restallante; como tampoco lo hacían los niños.

Y es que había que sentir lo que era ver el arroyo seco y la ausencia de lombrices en una tierra que dejó de ser húmeda, aun escarbada, tres días antes de que muriera la vaca de Pascual. Fueron todas estas cosas que pasaban cuando todos repetían «esto es grave». Por ese entonces ya nadie creía en la resignación que un día el cura que les habló de Dios les hizo ver como uno de los modos más cómodos para seguir plantando boniatos, año a año, sin cuestionar nota alguna.

Por eso, olvidados como estaban de la resignación y sin entender mucho aquello de Dios, fueron a verlo a El, que ya sabía tanto del cielo limpio de nubes como de la muerte de sus animales. Y sospechaban que otro tanto del triste verde de las plantas, del mismo arroyo seco y del propio Dios. Les pudo repetir entonces: «Presté atención al padrecito bueno que bautizó a tantos de nosotros en una semana, y retuve del cuidado que nos dispensa Dios desde el cielo, en que vive. Desde entonces, puedo decirles, lo entendí todo».

«Además yo recordaba...», añadió, para remontarse a los años bisiestos de su infancia, cuando su abuela le habló de cómo era el cielo donde las estrellas estaban colgando y ardiendo, así como de los pisos sucesivos de unas nubes singulares en que la luna era reina y rey el

sol. «Allí los mueve todos a su antojo el mismo Dios, que juega por ser muchos sus poderes y su capacidad de entretenimiento», completó. Contenido el aliento, batió palmas por aquellos que le prestaban a Dios la debida atención y veían todo tan devotamente ordenado. De este modo debían anticiparse a lo básico de la gracia y dar pasos previos al paraíso, aquél organizado en uno de los siete pisos del firmamento donde vivía Dios. Allí, con quienes habían creído lo suficiente en él y su poder singular.

Sólo entonces calló y volvió nuevamente sus ojos, cargados de nostalgia por un mundo que no conocía, al cielo de donde los había bajado con su particular fijeza: la que le diera la sequía y vieran todos ellos.

Eran diez, pero representaban a todos los Moraes y estaban en silencio. No otorgaban a la palabra mayor mérito que el que dieran por lo poco que tenían y que todos sabían menos cada vez, con lo cual su actitud era más propia del escuchar que del decir. Y en eso estaban, pues.

Las vacas y el viejo toro, muertos ya, habían traído este ánimo de derrota, y El lo sabía. De su actitud recogida, con la barba llena aún de las migas que le dejara el bizcochuelo que comiera la última Nochebuena, pudieron todos sacar un formal parecer: había soluciones a la vista. Y no eran éstas irse, como propusiera un año antes aquel que se fue. Aquel que un día, tomando el rumbo contrario al de la salida del sol, buscó las tierras más populosas y de mejor destino que imaginara, por lo mentadas. No, no como aquél, que las soluciones eran otras.

Todos esperaron de su voz la respuesta, y tras mirar el cielo y una nube esquiva pasando lerda por su curso, les dijo: «Lástima la falta de capital.» Se pudo imaginar entonces su primera solución, auténtico plan. A saber: con una gran red atada a un largo palo se podían atrapar del mismo cielo las nubes, estrujarlas luego sobre los baldes de ordeñe o, como imaginó más generoso Romualdo, sacarle su apreciado jugo sobre la misma lagunilla seca del bajo. Nadie entendió tal solución y él debió acudir al ejemplo de aquellas redes —éstas debían ser más grandes, es claro— con las que el hijo de don Tomás Irralde cazara en verano las mariposas y los bichos voladores de cáscara coloreada. Entonces, sí.

Entonces pudo armarse algo titubeante al enhebrarlo en este arranque, mas luego discutido el plan al puro grito: si más valía la pena bajar las nubes cazadas y enjugarlas de su lluvia en tierra o si era preferible colocar caños hasta el umbral de los árboles. De allí, se decía, con guadañas atadas a su boca abierta, se rasgarían con soltura las que pasaran por sus filos y como odres de vino o bolsas de trigo que el azar

de un cuchillo revierte, se derramaría luego su fresco contenido, esperado al pie por todos. Era posible el regadío vertical, con más razón que el horizontal conocido, se decía, que el agua suele resbalar con más facilidad que la prevista. Pero todo estaba perdido de antemano y El lo sabía cuando dijo: «Lástima la falta de capital.» Todos se fueron, pues, en silencio, aunque esperaban sin saberlo que la desesperación de los días siguientes permitiera que todo fuera más claro todavía.

* * *

Habían muerto algunas de las gallinas blancas, y el gallo tenía su cresta mustia y se le veía como perdido, ya sin su clásico despunte del alba y sin retozar imperioso sobre gallina alguna, cuando Antolín —hijo de Vicente y Odila— se puso morado un día. Aquella noche pasaron todos por la puerta de la habitación en penumbra y pudieron oírlo quejarse raramente, los ojos vueltos hacia el techo, poseído todo el niño de un asombro nervioso que no cejaba vaso alguno del enjuague de pastos hervidos por la Ña Catalina, la misma que solía recogerlos cerro arriba las noches de luna llena.

Fueron cosas de verse aquellas noches de desvelo al pie de la cama del niño Antolín, más morado cada día por medio. Lo fueron de tal modo que él no cejó en su original empeño de andarle buscando rajaduras a la bóveda celeste, casi blanca de puro deslumbrada en el día, oscura sin compasión en las noches cortas de aquel verano. Y cuando Antolín murió en el olor de la santidad que da la inocencia, no fue extraño que El dijera: «Pues no tocará otro remedio.»

Todos recordaban aún borroso el hecho de que el cura estuviera tan pocos días con ellos, que el niño tendría en su cabecera de tierra una cruz de palo que Saturnino hiciera de madera dura y tiento de toro. No fue difícil, ni muy llorado. Se hizo la fosa al extremo sur de la tapera de aquel sin fe que un día se fuera de El Paso rumbo a lo que creyó mejores horizontes. Se le llevó a la tardecita siguiente con los zapatos puestos, los ojos aún abiertos, sin la pena de no haberlos podido cerrar más allá del asombro con que se despidieron de lo inédito de su experiencia. Puesto en la fosa, el mismo Saturnino empezó con sus manos a echar secos terrones en su pecho. Luego ayudaron Vicente y otros, en tanto Odila lloraba y preguntaba en voz alta lo que algunos sordamente ya hacían: «¿Por qué?» Sólo El había completado: «¿Por qué, Dios mío?»

Vueltos despacio a las casas juntas del vado, la muerte pudo ser algo más que una excepción que hacía quince años no golpeaba a nadie: era ahora la amenaza cierta de un pájaro volando el sembrado,

y de nada valdrían los escobazos lanzados al tanteo de sus imprevistos giros. Hoy, Antolín; mañana, cualquiera, y ese cualquiera se llamó —a los pocos días— la misma Odila, madre infestada de tristeza y arrebatada por tanta sequía mal encarada. Por eso El dijo, antes de verla igualmente enterrada: «Pues no toca otro remedio.» Y tomó su esperada resolución.

La paz de El Paso se acabó cuando todos lo supieron, y era más el trajín del ir y venir desautorizando rumores que el más usual de los revoltijos en época de cosecha. Sólo en esos días de boniatos a cuestas, pesando bolsas al pie de los carros que venían del pueblo a buscarlas una vez por año, pudieron verse desórdenes de tal orden en El Paso. Sólo discutir precio y beneficio pudo provocar semejante ajetreo, siendo el más revuelto Saturnino, por esa habilidad manifiesta en el arte de la madera y el ingenio que puso al servicio de las alas tan pregonadas por lo necesitadas. Todo giró por entonces acerca de su tamaño y regularidad de movimiento, tanto se habló de ángulo de incidencia del aire como de los vientos más usuales o de aquellos que podían ser más desacertados a su propósito. De las aceitadas bisagras sobre cuyos goznes giraría lo mayor de su cuerpo, copiadas como fueron del diseño que El imaginó raspando tantos recuerdos de esa abuela de los años bisiestos, se tuvo noticia luego. Su propósito ya había hecho carne en todos ellos y no tan sólo en El mismo, como creía.

Las alas podían ser entonces como las del arcángel que detuvo el brazo de Abraham, un cuento que trajo a las mentes de todos para hacer ver que el abandono no debe llevar a la desesperación, aunque era poco lo que ver tenía. También podían ser las técnicamente impecables que la abuela adjudicó a un tal Leonardo, dibujante que en su época se preocupó, tanto como El, por saber qué realmente pasaba en la bóveda celeste y de los modos de llegar a ella.

Cuando ya hacía ochenta días que no llovía en El Paso, del armazón original, sin maginería barroca que frustrara su vuelo, se pasó con singular entusiasmo al cuerpo afelpado de su contenido. Todos pudieron llegar incluso a olvidar la extraña muerte de Odila, a la que habían llevado por simple costumbre junto a su hijo, haciendo que la cabecera de Antolín sirviera para sus despojos. Enterrada con afanes de volver pronto al jolgorio del proyecto que crecía hacia la fecha final del 20 de febrero, día tan arbitrario en lo elegido como desconocido en el almanaque. Sólo Vicente languidecería, traspasado de soledad y cruzando sus dedos ante el proyecto, tan reseco quedó. Ni entibiar con una lágrima salada su regazo podía, aquel mismo que suele necesitar del llorar para doblar, tierno y flexible, lo recóndito que tiene la amargura.

En el cuerpo de las alas todos colaboraron, porque no había otro: tanto era lo necesario como variado. Si tersamente pudieron cubrirse los armazones de madera con la lona recortada a su misma proporción y con pequeños clavitos de bronce, para el pegoteo subsiguiente de los plumones todos contribuyeron. Unos con la harina, es cierto, que de jergones y almohadas no sabían más que la envidia provocada al ver la blandura del lecho de los menos. Otros, con la misma pluma del almohadón rasgado, y así, en tanto las lonas untadas del improvisado engrudo se iban cubriendo ordenadas de las plumas suaves de los patos y gansos que no conocieron, la imagen de lo imaginado por El ya fue cuerpo cierto. La solución a la muerte de vacas, toro, gallinas, Antolín, Odila y los que pudieran venir, cosa hecha: no había más que esperar al día elegido o presuponerlo apenas fueran los vientos favorables.

El comía menos de lo habitual y de su liviandad manifiesta ya nadie dudaba, tan propicio parecía todo a su propósito. De la mañana a la noche seguía buscando grietas en el cielo limpio, y sólo al caer el sol se llegaba adonde Saturnino a corregir detalles, a limar asperezas, a comprobar la seguridad de las bisagras y su adecuado giro al ritmo de los tirones de los tientos que tomaría de sus manos. No es que dudara de su decisión y menos de la tarea tan colectiva que lo secundaba, pero a todo parecía buscarle la seguridad que su imaginación no le brindara con el mismo ímpetu del instante en que concibió, ante los ojos desmesurados de Antolín, su obligada misión.

Cuando se esperaba que los plumones secaran, El ya estaba trazando su derrotero más directo. Recordando los pisos curvos de la órbita celeste, sólo le faltaba marcar jornadas que no fueran excesivamente penosas, pautar descansos a cada uno de los niveles, y así como eran siete los días de la semana, calculaba en otro tanto su transcurso. Sólo una duda le quedaba y era recordar el nivel de la morada de Dios, algo que nadie aclaraba por no saberlo: si era antes o después de la luna que estaba el pregonado reino de los cielos. De cómo llegar, ya sabía, traspuestos que estuvieran los portones que vigilaba San Pedro o aquellos otros de sentado a la diestra de Dios Padre que le enseñara el buen cura en su rápido pasaje por El Paso.

Pero todo podía estar antes de la luna, en cuyo caso no habría problema; o después de ella, para el cual no veía la forma de traspasar la insospechada grieta de la bóveda final y llegar a su seno. Era esta la única duda que lo agobiaba, y a despejarla dedicaba buena parte del trazado con que concretó el mapa final de su viaje.

Todo estuvo previsto, incluso su mejor ánimo, en la fecha elegida y el día, como tantos otros de los meses previos, despuntó limpio y con un viento suave que todos previeron de lo mejor adecuado. Y como

para no amainar el ímpetu que había de necesitar para despegar primero del duro suelo, esa misma mañana murieron la última vaca y dos de las catorce ovejas que balaban aún en la medianía. La gestión —aquél no toca otro remedio con que debía apersonarse a Dios— era de tan asegurada necesidad que nadie pensaba en otra cosa que en verlo partir agitando sus flamantes alas. Sólo faltaba que uno de los más jóvenes, frescas aún las travesuras de birlar pichones a los nidos, subiera al más alto de los eucaliptos del monte cercano, armara de tal modo la polea que hiciera posible levantarlo a El hacia lo alto, facilitando así, en varios metros, la partida que fracasó en tierra, porque así fue primero.

Había sido al principio, colgada al hombro la mochila con unos boniatos asados, una tira de asado de oveja carneada en su justo homenaje y en aras del éxito de su esperada misión ante Dios. Había iniciado una carrera loma abajo con el adiós de todos. Batiendo ágilmente el mecanismo más regular de las inmensas alas de que era portador, aún ajustado su ritmo al tironeo simultáneo de los tientos atados a sus puntas, no pudo recorrer más allá del metro previo a su espectacular caída.

De allí fue recogido, protestando algunos, sintiéndose realmente los más. Sin sacudirle el polvo de su mejor traje y al puro empellón del desconcierto, lo llevaron de inmediato al eucalipto del monte, elegido entre los más altos. Así trepó entre sus ramas el joven, llevando la polea y la punta de una larga soga y armó el improvisado mecanismo al que lo ataron y luego lo izaron, para verlo perderse, bamboleante e inseguro, hacia lo alto. Tiraban de una punta cuatro, entre ellos Pascual, con las ganas que le daba la mala fortuna de sus vacas muertas. En ese momento alguien recordó un problema tan propio que le gritó: «Pídele al Señor Dios por mi hija Ramona», y eso fue como si se desencadenara la memoria olvidada de cada uno, tal era el mal general hasta ese momento. Casi a punto de soltar la cuerda estuvieron los mismos que iban tirándola hacia lo alto para hacer de un mejor modo —las manos, por ejemplo, apantallando el grito— su singular pedido. Y él, desapareciendo entre el follaje, tratando de esquivar las ramas que pudieran rasgar su preciosas alas, no sólo no les prestó atención, sino que, por primera vez, sintió miedo.

La lógica de tantas semanas hilvanadas hasta con la muerte de Antolín parecía desmenuzarse en la medida en que todos se empequeñecían a sus pies, agitando sus brazos, gritando sus pedidos particulares, que ya nada o poco tenían que ver con aquella sequía y las muertes por ella provocadas. Por eso —y sólo entonces— sintió miedo.

En la copa del eucalipto miró la radiante mañana, verificó el meca-

nismo de sus alas, sacudió de una de ellas las hojas trenzadas al plumón, se desató la soga que lo había izado y se dispuso a ir a ver a Dios con más fe que nunca. Abajo todos le despedían, y sólo Vicente permanecía quieto y aislado. Sus dedos, entumecidos de estar cruzados desde hacía tantos días, temblaban. Pero él no lo supo desde lo alto, y así, encomendándose al mismo que iba a ver, se lanzó al vacío.

Se le vio caer y no volar.

Era como un inútil pataleo el de sus piernas y sus grandes alas desparejas en su batir continuo. Así iba perdiendo altura, y los más cercanos a su aproximación aterrada corrieron. Entre ellos, Vicente, soltando por extrañeza el puente de sus dedos casi unidos en el cruzamiento con que cerrara la despedida a Odila, a la cabecera de la tumba de su hijo Antolín. Un raro recobrar del sentido perdido de las cosas, como las habían entendido hasta que llegó la sequía y la muerte multiplicada, los agitó a todos y a cada uno, en la misma medida en que caía y no volaba, en que algunas plumas se despegaban y llovían como copos de nieve que nunca imaginaron. Y ese sentido recobrado de las cosas era tremendo, y así, en unos segundos, pudo decirlo alguno.

Pero no.

Cuanto más su cuerpo caía, El sentía menos acelerado el descenso y en la misma medida en que trataba de recobrar el ritmo del batir de las alas que no había logrado armonizar en su primer impulso, sospechó la solución, y lo que creyó inútil pataleo, fue para quienes lo vieron el desprendimiento de sus zapatos como liviandad a golpes asumida. Y así primero; mas luego fue la misma mochila con las vituallas para su largo viaje las que vieron todos cómo arrancaba lejos de sí, como un lastre que hiciera posible su esperado flotamiento progresivo en el espacio que tenía por recorrer ante sí y la comprobación de la certeza de su carta de ruta, sólo imaginada hasta el momento.

Y pudo ser cierto, cuando casi estaba a dos metros del suelo, verlo frenar totalmente su caída y a golpes torpes, acuciados por la propia fe de todos, ir asegurando por la misma resistencia del aire y la gravedad vencidas, todo cuanto necesitó para ir remontando lentamente la distancia perdida, y aún más: aquélla sospechada que lo llevaría tras las nubes.

Así lo vieron todos partir, incluso Vicente, a los golpes tenues de sus largos remos aéreos, dejando una breve estela de plumas al principio, su sombra diminuta luego. Los más previsores, entonces, recogían los restos de su mochila del suelo, y alguno, más por hambre que por ansiedad, mordían los machucados boniatos y el asado que debió ser alimento de su viaje.

Del mismo modo se le vio desaparecer tras el resplandor inequívoco del sol, ya demasiado alto para seguir permaneciendo a su luz sin sombrero y sin otra protección que unas manos que ya no saludaban y se empeñaban en ser viseras de los ojos entrecerrados por su violento brillo. Lentamente, pues, irían todos volviendo hacia sus casas, alimentando la esperanza de una gestión tan bien iniciada. Bajando el monte, vadeada la laguna de barro reseco, se disiparía el grupo, y aquella noche, en un silencio total, comerían algunos el resto del contenido de la mochila caída, sin atreverse nadie a quebrar ensalmo tan bien tramoyado y concebido, como lo estaba éste de las que fueron ilusiones de todos.

En los días siguientes todo fue lo mismo, es decir, murieron algunas ovejas más, otro niño apareció morado con sus ojos más abiertos de la cuenta y el sol brilló sin transacciones en un cielo calcificado de puro reverbero. Todos, con esa misma sequía continuada, hasta pudieron irlo olvidando, tan de acuerdo con los días anteriores aparecía su gestión emprendida con tanto sacrificio. Alguien recomendó paciencia y marcó en un poste —que miraban todos cada mañana— los días transcurridos desde su partida. Y no fue casualidad que al séptimo fueran muchas más las nubes que las excepcionales de por aquel entonces, ni milagro alguno que al octavo rompiera a llover, con todo lo cual, algún memorioso, como Pascual, pudo decir: «Entonces el Señor Dios tiene su reino antes de la Luna.»

Y llovió de tal modo, que la lagunilla recobró su orilla, el arroyo su cauce y el gallo su apresto para cantar madrugadas con su dura cresta y perseeguir las pocas gallinas desplumadas que quedaban en El Paso. Tan natural resultó todo, que así volvieron a ser lo que fueran antes de la sequía, nadie gritó más de la cuenta y las cosas recobraron su ritmo olvidado. Aquel ritmo que marcó cosechas, tantos veranos como inviernos, el vientre de los animales y su curiosa miseria.

Pero muy pronto, un día de los siete en que llovió seguido, uno de los niños volvió agitado del monte. Lo había visto a El, sólo que muerto.

Allí fueron todos, lentamente, tras las huellas del niño. Y lo vieron muerto y maltrecho, sus alas astilladas y las plumas hechas la pasta infame que la lluvia pertinaz agudizara. Al verlo así muerto, alguien miró hacia lo alto y descubrió el mismo eucalipto del que partiera, tan trastabillado al principio como triunfante luego. Así como, unánimes, lo comprobaron todos, se pudo dudar entonces si realmente había volado alguna vez y si la lluvia feliz tenía algo que ver con su cuerpo tan magullado. No se discutió, sino que se lo tomó sin mucho cuidado y se lo enterró, cruzadas sus alas quebradas a modo de un resabio

cristiano que un Saturnino perezoso en demasía no quiso perfeccionar. Luego, no se volvió a mencionar su nombre.

Era más fácil, recuperada la naturaleza de su sobresalto, normalizada una vida que nadie de tan lejos intuyera como repetida, verlo caído realmente desde su salto inicial y no tras los siete días de su proyectado viaje. En resumen: como si hubiera sido el suyo error de despegue y no el menos obvio y compartido del aterrizaje. Y por lo fácil de aquél, así fue aceptado y repetido a cada uno de los hijos de los que quedaron en El Paso.

Pero lo que no supo nadie nunca es que él no murió por golpe alguno de caída, sino por algo mucho más triste y general, de hambre.

FERNANDO AINSA
Rimac, 1732
MONTEVIDEO

«ALFAR»: HISTORIA DE DOS REVISTAS LITERARIAS: 1920-1927

POR

VICTOR G. DE LA CONCHA

Uno de los períodos menos conocidos de la moderna poesía española es, sin duda alguna, el que va de finales del ultraísmo hasta la plasmación generacional del 27. Es considerado, generalmente, como una etapa confusa, de transición, pero faltan estudios de base que permitan entre otras cosas, ir detectando los tanteos hacia nuevos medios de expresión. El espacio está lleno por una serie de revistas, de las que la coruñesa *Alfar,* según José María de Cossío, es del «más alto valor documental» y constituye «el panorama más cabal de la revuelta vida poética de aquel momento». «En ella hacen sus primeras armas públicas poetas que habían de alcanzar justa notoriedad junto a otros ya probados y conocidos, o aliados (y tal vez desertores), del ejército ultraísta... Las vacilaciones, las persistencias, los cambios de rumbo, los nuevos acentos que han de prevalecer, conviven en sus páginas al lado de informaciones de artes plásticas, aquejadas en aquellos días de las mismas dolencias y sacudidas por los mismos vientos que las artes literarias» (1). Miguel de Unamuno, Menéndez Pidal y la mayor parte de poetas del 27 abundan en elogios de la revista. «Cuántos poetas jóvenes españoles de los años 15, 18, 20, 22 —dice Aleixandre— ayudó a dar a conocer *Alfar* (2). Lo que se ha olvidado es que *Alfar* tuvo un antecedente inmediato —idéntico el grupo promotor e idéntico, incluso, el formato— en *Vida,* revista de la que aparecieron cinco números en la misma ciudad de La Coruña. Intento aquí un estudio de ambas, centrando la atención en su contenido poético y estético en general.

UNA PEÑA Y UN PROTAGONISTA. LA REVISTA «VIDA»

Habría, quizá, que invertir el título, porque el alma de *Vida* y *Alfar* fue un solo hombre: Julio J. Casal. Nacido en Montevideo el 18 de junio de 1889, hijo de padre español y de madre uruguaya, en

(1) Prólogo a las *Poesías* de Fernando Villalón. Madrid, 1944, pp. 15 y 16. Citado por GLORIA VIDELA: *El ultraísmo.* Madrid, Gredos, 1963, pp. 60 y 61.
(2) Testimonio recogido en *El Plata,* 4 de diciembre de 1955.

junio de 1909 viene a Europa como cónsul de su país en La Rochelle. Allí permanece hasta fines del año 1912. Contrae matrimonio a principios del año 1913, y poco después, en el verano del mismo año, es destinado como cónsul a La Coruña. La vida intelectual de la ciudad está entonces presidida por dos maestros de la Restauración, Murguía y Pondal, pero los más jóvenes bullen, reuniéndose en la librería de Lino Pérez y en el céntrico cafe «La Peña». Uno de los asiduos, colaborador estrecho de Casal en sus aventuras editoriales, el periodista Julio Rodríguez Yordi, nos dejó en su libro «La Peña y la peña» infinidad de datos sobre lo que podríamos llamar «joven generación intelectual coruñesa». De la peña formaban parte los escultores Asorey y Compostela, el dibujante Cebreiro, el periodista Xavier Boveda, los pintores Abelenda y Alfonso Castelao, el cónsul de Cuba J. de la Luz León y el propio Julio J. Casal. Allí nace a lo largo del tiempo la idea de una revista que fuera expresión de las inquietudes del grupo y vehículo de relación con los grupos intelectuales españoles y extranjeros. El primer número de *Vida* aparece en julio de 1920. Ante todo llama la atención su calidad editorial: de amplio formato —22 por 32—, lleva profusión de dibujos y grabados en negro y en color. La presentación está concebida en términos generales y un tanto imprecisos: «...Una inextinguible ansia de perfeccionamiento, acuciada por la eterna visión de horizontes siempre lejanos y templada en un ambiente de sana reflexión que no permita torpes extravíos en el camino... El índice de los propósitos que nos inquietan no está aún escrito. Cada ejemplar será un capítulo, que lo irá forjando. No aparece nómina alguna de dirección —seguían en esto a *Ultra*— ni cuerpo de redactores; se trató, en efecto, de una tarea común, como demuestran las firmas de J. J. Casal, R. Yordi, Alfonso Mosquera, Luis Huici y Juan G. del Valle. El contenido, como puede verse en la relación de índices, es sumamente amplio: crítica de escultura y teatro, cuento, ensayos sobre medicina social, crítica local, música. La poesía está representada sólo por versos de Casal y Yordi. Cabría, quizá, destacar una constante de intención social bien palpable en una titulada «Traxedia mariñeira». En el número 2, agosto del mismo año, con el mismo abanico de temática, la preocupación social se torna clara en los versos de Casal: «He visto en la libreta/ de un emigrante el amplio/ gesto de la impresión/ violenta de una mano...»; en tanto que la poesía de Yordi se mueve dentro del esquema más tradicional: «Las nubes, enormes corceles,/ corrían veloces a hundirse en la sima...» Aún en el número siguiente —el tercero, correspondiente a septiembre— insistirá el cónsul sobre los emigrantes en un artículo muy duro. El número 4 no lleva fecha y no estoy seguro de que pertenezca al mes de octubre. La lista de colabo-

radores se amplía, la revista centra más su atención en lo literario e, incluso, el tono de las colaboraciones se hace más nuevo y agresivo. Lo abre un *scherzo* poético de Casal, de verso flexible: «Una mancha gris, / otra azul, / otra verde / y una indefinida / procesión de colores, / rojos...» El joven Juan G. del Valle, del que hablaremos más adelante, se acerca a Ramón con sus prosas poéticas. Colabora por vez primera Evaristo Correa-Calderón, uno de los más prometedores valores de la joven generación gallega, que pocos años más tarde fundara en Lugo *Ronsel;* su escrito, sin embargo, tiene un cierto sabor romántico. Junto a un artículo de Casal sobre las causas de la falta de un teatro gallego de calidad, otra joven firma, Calviño Domínguez, en un diálogo entre el lector y el escritor, acusa a los escritores de falta de rigor y valentía.

El número 5, y último, de *Vida* sale a la luz, tras un largo paréntesis de silencio, en septiembre de 1921. La orientación ya es aquí decididamente literaria. Un breve escrito de Luis Huici—un sastre coruñés, dibujante e intelectual—destaca la necesidad de afirmación del ultraísmo:

> ... veo el ciclo cerrado de las viejas escuelas, inconmovible, como cosa que ya fue, cumplida su misión, acertada o no, pero ya cumplida. Veo también, contristado el ánimo, legiones de artistas neutros que arañan en la férrea periferia, sin un criterio, sin una preceptiva propia forjada en el yunque de la meditación, incomprensivos, innocuos, con una estética colectiva... Van a susurrar al oído bonachón de la academia que no disuenan..., que son los del «rincón de mi huerto a la hora crepuscular...». Y vibran, ¡por fin!, las máximas estridencias de las audaces juventudes, que expanden la luz de sus amplias visiones ideológicas por los cielos entristecidos... ¿Supone este afán la creación de una escuela más? No. Ellos brindan la más grande amplitud; el infinito, diciendo: Búscate en ti mismo, créate a ti mismo, y, si no te encuentras, si no te creas, abandona lo que no te pertenece, el dictado de artista... No vayas a copiar la vida, no reproduzcas la Naturaleza, interprétalo todo, absolutamente todo... Antes afirmaba que es más verdadera una obra de arte cuando superaba la interpretación de la vida a su reproducción. Reproducción y copia me parecen sinónimos. Interpretación, abstracción de la causa, es creación.
>
> El ultraísmo, no por su obra realizada, sino por la amplitud de su contenido ideológico creador de una estética sin atributos determinados, debe ser profundamente observado por todos los que sientan un anhelo de superación en sus realizaciones artísticas.

En contraposición a estas líneas exaltadas, bajo el título de «Hacia una nueva estética. Orientaciones líricas», R. Yordi hace en el mismo número una fuerte crítica al movimiento ultraísta. Hay—dice—una dimensión plausible en el ultraísmo, precisamente su dimensión negativa, la que rechaza la rutina anterior y busca caminos inéditos y pro-

gresivos para la poesía. En este sentido, «el ultraísmo, necesario por la razón poética, existió y debió existir siempre. Víctor Hugo decía que en su tiempo había partidarios del ultra, que renegaban del cisne por ser poco blanco, que abominaban del azabache por ser poco negro y vituperaban a los caníbales por excesivamente timoratos e irresolutos».

> No es, por consiguiente, por su clamor de negativa por lo que se ha de ir contra estas nuevas tendencias, sino por su voz de afirmación, por su labor positiva por lo que se ha de censurar su orientación e ideología. Exclusivamente consagrados a la forma, olvidan que el verso no tiene razón de ser, cuando no nos comunica una emoción o nos hace copartícipes de un sentimiento, sea éste cual fuere. Y rindiendo a la forma solamente un culto, rayano en idolatría, dislocan el pensamiento y cuando las nueve musas han caído descoyuntadas a sus pies, se preocupan tan sólo de adornarlas con exóticas galas, de colgarles aretes rutilantes y gemas deslumbradoras... No creemos merecer el dictado de retrógrados. Ya no la ingenuidad del verso libre, sino las complicaciones del poema polirrítmico o de las composiciones amelódicas, las aceptamos y admiramos, no por su estructura (factor importantísimo), sino por su alma y sobre todo por su pensamiento.

El crítico reconoce en este punto la necesidad de una razón cerebral en el arte. «El tipo de artista inconsciente, aun poseyendo una técnica insigne, debe ser reprobado por todo espíritu libre... La obra de arte debe ser reflexiva, hija de un talento tenso y de una consciencia sensacional». Esto no significa, sin embargo, que se vaya a la anulación del sentimiento; sólo que la labor del artista debe reflejarse ante todo en el cerebro, receptor de sensaciones.

> Cierto que el cerebralismo tiene las estridencias desconcertantes de unos artistas cansados de oír el coro unánime de los sentimientos arrugados, pero a esto no se le debe conceder más valor que el de contraposición a las ancestrales rutinas burguesas... Quien interese nuestro sistema perceptor de emotividades con algo que sin hallarse sujeto a reglas estatuidas nos cause emoción distinta a las recibidas, habrá hecho mucho más pro-arte que los confeccionadores de madrigales a bellos ojos o los fabricantes de poemas místicos en donde no faltan las consonancias *destino* y *camino* o *cruz* y *luz*... Cesen los entrecortados sollozos de los viejos estetas; fírmense los reales decretos artísticos para la estrangulación de los cisnes frágiles y que prorrumpan los nuevos conductores, arrullados por las hímnicas expansiones de la humanidad en los cantos que anuncie la era liberadora, exaltando sus juventudes y ansias en pie ante el Creador de lo increado.

En medio de la discusión entre redactores, reflejo de la que existía en más amplios círculos, dos «Poemas breves», de Montiel Ballesteros

son la única muestra ultraísta de *Vida:* «La calle» y «Los monstruos». Este último tiene como tema precisamente una confrontación poética entre los defensores de las corrientes tradicionalistas y los ultraístas:

(Diálogo entre el gran señor de las alas, de los sueños y las tierras por descubrir y el hombre de los aniversarios, de la aritmética y los pies de plomo.)

El primero se llama *A* (Ariel, Audaz, Avant!) y es un hombre vivo; al otro le pondremos *N*—cosa innocua, fofa, burguesa, embalsamada, que en una libretita posee una lista de recetas y sabe de memoria las cosas prohibidas.

A. Grita!, salta!, vuela!

N. Mide.

A. No se conforma.

En el cielo embaldosado de azul, vagan, como globos-morcillas, los grandes poemas ampulosos.

A. Hace un trampolín con libros, cuadros, estatuas...

No tiene miedo porque restan las matrices: Hombres y mujeres, Naturaleza, Vida!

N. Abre la boca para clamar un ¡No!

A. Hastiado de su juego, ya está arrojando el anzuelo de su intuición en el océano del Futuro.

Pesca.

Pesca bellos monstruos!

N. Mira temblando; no pudiéndose contener, tartamudea horrorizado:

—Y... y... y... nos devorarán?

(Esa es una pregunta sin respuesta.)

A. No entiende lo que dice N.

Ni N comprendería lo que le contestase A.

Los seres de pies de plomo han olvidado el idioma dinámico, hecho de alas, de audacia y de adivinaciones.

A. Grita!, salta!, vuela!

Los monstruos devoran a N.

Y acechan a A.

Aún hay que reseñar—la revista no tiene desperdicio— una convocatoria, sin firma, a «todos los Artistas (con A), a todos los intelectuales, a todos los que procuran con su arte una depuración estética y sensorial de las multitudes». «Nosotros no señalamos tendencias, escuelas ni apriorísticos encasillamientos. Nosotros aceptamos que pueda ser artístico el desnudo de Venus o el de Jesús, pero también afirmamos que lo será la interpretación vibracionista de una dinamo

siempre que sea presidida por tres circunstancias: sinceridad, interés y modernidad.» El manifiesto es tan ambicioso como ingenuo:

> Proposición a todas las actuales publicaciones de gran venta, de la sustitución total de sus colaboradores funestos (que ni por un instante dejarían de percibir sus haberes) a cambio de la colaboración gratuita anónima que le proporcionarían los que estuviesen de acuerdo con este llamamiento.

J. J. Casal analiza, por último, las causas de la atonía del teatro español de la época. Comienzo por referirse al «ocaso benaventiano»: «el teatro de Benavente hállase formado casi exclusivamente con frases. Su renombrado aticismo... no pasa de ser una bastarda ironía... Tras de su eco quedará, al fin, la escoria de un pensamiento, truncado al nacer». La crítica se hace más dura con Linares Rivas y Martínez Sierra. Alaba a López Pinillos, «buen observador, que está construyendo un teatro serio en medio de toda la banalidad ambiente».

> La causa fundamental de decadencia de nuestro teatro no radica en otro origen que en el de considerar el arte teatral como simplemente representativo de la realidad. Confúndense arbitrariamente naturaleza y realismo, y con ello da por fruto espontáneo la exposición de cuadros en los que la vida puede estar fielmente reflejada pero sin fundamentalidad. El arte ha de ser ficción y nunca realismo. Cuanto mayor sea el poder imaginativo de una obra artística, mayor será su valor intrínseco. No debe decirse en la visión de un cuadro dramático «¡Así es la vida!», sino «¡Así debiera ser la vida!».

Cuando aún está el número en prensa, el cónsul Casal tiene que regresar a su país. Cierra así el número esta notita: «J. J. Casal, uno de nosotros, ha retornado a su bello país, tras de una larga permanencia en esta tierra. Acaso su marcha sea decisiva, pero no por ello privará al lector de la suave fragancia de sus versos...» Prueba definitiva del papel rector que él desempeñaba en el grupo es el hecho de que la revista acabó su curso.

Boletín y revista de Casa América-Galicia

Para entonces, sin embargo, había nacido en La Coruña una nueva revista de increíble porvenir. Exactamente en diciembre de 1920, la Asociación «Casa América-Galicia», que agrupaba los consulados de las distintas repúblicas americanas en la región, comenzó a editar un llamado *Boletín de Casa América-Galicia,* patrocinado fundamental-

mente por las casas consignatarias de buques y demás estamentos relacionados con la emigración. Muy modesta en sus comienzos, la publicación se proponía servir de lazo entre los emigrados y su región de origen; pero en la práctica se reducía a facilitar noticias sobre partidas de buques, puestos de trabajo, etc. En la biblioteca del Consulado de La Coruña se conservan algunos números de esta etapa. A partir del número 18, correspondiente a mayo de 1922, pasa a llamarse *América-Galicia*. «Revista comercial ilustrada hispanoamericana. Organo de publicidad de Casa América-Galicia.» Es a partir de entonces cuando comienza a interesarse por temas literarios, aunque más bien esporádicamente. Ya está de nuevo Casal en La Coruña. En el número 22 hay una fuerte crítica suya del libro *Ritmos nuevos*, de Juan Campora: «Un afán de innovación y un perder el tiempo, vagando por la senda trillada de unos cuantos ismos. Eso es todo.» Colaboran Juana de Ibarborou y Gabriela Mistral —que más tarde vendrá a La Coruña a visitar a Casal—, clamando por el americanismo de «Cantos de vida y esperanza». Los poemas de Núñez de Cepeda y de Casal son absolutamente clásicos. Sólo Montiel Ballesteros nos da en el número 23 un poema ultraísta, «Baedeker». Manuel Abril —«Pájaro libre y solo que por el azul vuelas, / paloma azul y blanca que te alejas de mí...»— o Munoa —«absorto ante los rayos del sol»— no aportan nada nuevo. El número 31 es ya definitivamente literario. Comienza Ramón Gómez de la Serna sus «Paisajes imaginarios de América» y aparecen Huberto Pérez de la Ossa, francisjamista retardado; Fernando Maristany, el conde la Fe y Valentín de Pedro. Destaca la participación de poetas canarios: Fernando González, con evocaciones bucólicas, y Félix Delgado, que publica «Poemas de la lejanía», también escriben dos hispanoamericanos; de ellos, Carmen Izcua (uruguaya), autora de unos versos muy ramonianos. Se veía en primer plano la mano de Casal. De un boletín noticioso de escaso interés se habían llegado a sentar las bases de una revista cultural de gran estilo. Esto fue *Alfar*.

«Alfar». Primeros números

Se usa el título por primera vez en el número 32, septiembre de 1923, en una edición llena de empaque: portada en cartulina, abundantes dibujos, fotografías, etc. En la reseña de la entidad «Casa América-Galicia» figura J. J. Casal como presidente; no aparece, sin embargo, expresamente como director de la publicación. Junto a un

poema de Díez-Canedo que rezuma ingenuo popularismo, «Trampolines», de Manuel Abril; ocupa toda una página con resabios ultraístas:

Paseo indolente y nocturno
con un poco de spleen
por el Edén.
Astros voltaicos a lo largo del andén.
Pavimento especial,
mezcla de asfalto,
nácar y lapislázuli. Patente DOS MIL CIEN.

Aparte de dos colaboraciones de Ramón Gómez de la Serna, cabría destacar, por lo representativo, unas líneas de Azorín, en las que solicita admiración y gratitud para los artistas y escritores de precedentes generaciones. En una nota titulada «El poeta de la ternura indeterminada», Benjamín Jarnés acusa a Cansinos Asséns de escribir poesía alejada de todo tiempo y lugar: «un poema escrito tan lejos de todo tiene el castigo de que nadie podrá acercarse a él». No es éste, sin embargo, el criterio de la revista. En el número 35, debajo de un retrato de Cansinos, hecho por el dibujante americano Barradas, se lee: «He aquí al enorme poeta que siempre desdeñó los ingenuos cascabeles de la rima fácil y gustó de escanciar su lirismo en el oro pesado de los cálices antiguos. Ofició —sumo sacerdote— en todas las misas juveniles del arte y sobre las blancas aras alzó la hostia de la emoción más fresca.» Esto pone de relieve que quienes colaboraban en la revista no tenían un criterio de grupo homogéneo; incluso bajo las mismas firmas se amparan opiniones titubeantes y casi contradictorias. En la sección «Libros», que cierra éste, en la práctica, primer número de *Alfar*, J. J. Casal elogia «Fervor de Buenos Aires», de Jorge Luis Borges —que colaborará ampliamente en adelante—, felicitándose de que quien «cuando *Grecia, Reflector* y *Ultra* desplegó banderas exóticas y un poco colegiales..., hoy es un poeta personal». En los números siguientes la nómina de colaboradores se amplía. En el 34 hay poesía gallega, firmas americanas —a los dibujos de Barradas se unen los grabados de Norah Borges— y aparece por vez primera la firma de César Vallejo en un poema titulado «Trilce»·

Hay un lugar que yo me sé
en este mundo, nada menos,
adonde nunca llegaremos.

Donde, aun si nuestro pie
llegase a dar por un instante,
será en verdad, como no estarse.

En ese sitio que se vé
a cada rato en esta vida,
andando, andando de uno en fila.

Más acá de mí mismo y de
mi par de yemas, lo he entrevisto
siempre lejos de los destinos.

Ya podéis iros a pie
o a puro sentimiento en pelo,
que a él no arriban ni los sellos.

El horizonte color té
se muere por colonizarle
para su gran cualquierparte.

Más el lugar que yo me sé,
en este mundo, nada menos,
hombreado va con los reversos.

—Cerrad aquella puerta que
está entreabierta en las entrañas
de ese espejo. —¿Está? —No; su hermana

—No se puede cerrar. No se
puede llegar nunca a aquel sitio
—do van en rama los pestillos.
Tal es el lugar que yo me sé.

París, 1923.

A los nombres de Pedro Garfias y Huberto Pérez de la Ossa se unen los de los coruñeses Yordi y González del Valle. En el 35 colabora Manuel Machado: «En sueños te conocí, / y del amor peregrino / he adivinado el camino / para llegar hasta ti.» Guillermo de Torre señala a Rimbaud como «un auténtico creador de imágenes y metáforas genuinamente creacionistas», y Antonio Marichalar evoca la reciente estancia de Jules Romains: «estábamos probablemente enturbiados, flojos y estragados también por las bebidas excitantes y artificiosas que servían a nuestra avidez los aprovechados de la confusión y de la pereza... La llegada de Romains... venía a ser inyección necesaria, oportuna, saludable». Al mismo tiempo, *Alfar* comienza en el número 36 a dar noticia de poetas extranjeros y presta atención, como ya queda insinuado, a la poesía nacional no castellana; así, en el mismo número de enero de 1924 se dedica amplio espacio al poeta Alfonso Maseras. En ese mismo número inicia Juan Chabás una sección periódica titulada «Crítica concéntrica», con un primer ensayo sobre Juan Ramón. Tras analizar sus diversas etapas, termina planteándose el problema de su inteligibilidad: «... Por ahí —¡Dios mío, qué por ahí!—

van diciendo que no. Mas no es que no entiendan a Juan Ramón; ellos no se dan cuenta, pero es algo peor; es que no saben lo que sea entender. Siempre el que entiende puede decir: entiendo que aquí no hay nada que entender. Como en este caso no pueden decir esto, dicen que es ininteligible». Junto a los poemillas fáciles de Rivas Panedas nos tropezamos con una tensa colaboración poética de Jorge Luis Borges, inédita en volumen. Hela aquí:

ALEJAMIENTO

Más allá de las casas del suburbio,
sórdidas como puños llenos de flaca ira,
por el campo espaciado
sobre el Tajo donde dos ríos
adunan sus pueblos de agua
cantando,
tu recuerdo ya doloroso
dio demasiadas veces resplandor a mi sombra,
su resplandor de quemazón que abrasa.

Negado por las cosas y negándolas,
caminé yo en tu recuerdo por esos campos
que sólo eran la certitud de tu ausencia.
Hoy me vino tu carta
embanderando con su claror mi jornada.
Tu carta me devuelve las campiñas
y la enhiesta arboleda que enriquece
con su soberbia de hojas el cielo atardecido:
Tierras que nunca viste!...

Ginebra, 1923.

Hay un dibujo de Dalí, y Cansinos escribe en «Liturgias» una prosa barroca. Son destacables también unos versos de Casal, a mi juicio, de los mejores suyos, titulados «Los poemas de la madre», que se mueven entre una reminiscencia machadiana y el presagio de la nueva estética de la generación del 27: «En la tarde brumosa / la voz de un gallo abre / los caminos de sol / hacia el recuerdo... / ... Mi madre viene / en esta tarde gris por el camino claro del recuerdo.»

Cada número que sigue aporta nuevas colaboraciones de primer orden. Anticipo ya aquí que todas las colaboraciones de Antonio Machado en *Alfar,* hasta hace muy poco inéditas en gran parte en volumen, han sido puntualmente recogidas en la última, preciosa edición de Oreste Macrí: *Poesi di Antonio Machado* (Lerici, Milano; 3.ª edición, 1969). En el número 37 publica «El amor y la sierra» —«cabalgaba

por agria serranía / una tarde entre roca cenicienta...» Junto a él, Gabriela Mistral, que envía desde Chile el poema «Ceras eternas», y Antonio Espina, habitual en adelante de la revista. Se insiste mucho en el neopopularismo, pero sigue apuntando —ahora en Pedro Garfias: «la brisa se desmelena, / jugando sobre la hierba»— la metáfora nueva. Lo que acabo de decir de Oreste Macrí a propósito de Machado he de añadirlo de José Manuel Blecua en relación con Guillén; en efecto, en la edición crítica del *Cántico,* de inminente aparición, están recogidas, con la exactitud magistral a que nos tiene acostumbrados, todas las versiones que Guillén fue publicando en la revista coruñesa. Bajo el título genérico de «Poesía» aparecieron en el número 38 aquellos deliciosos versos: «La luna, el verde abril. / Vasto y dulce está el aire.» A las firmas habituales se unía ahora la de Concha Espina. Y estos «Pentagramas», muy indicativos de la evolución, que Benjamín Jarnés comienza a escribir en el número 38:

> En todos los escrutinios hay una ventana. Nosotros —tenaces inquisidores de nuestra propia obra— debemos arrojar por ella todo lastre inútil. Primero, el cofre de los símbolos —¡ya hay abiertos al gran público bazares enormes!—; luego, todos nuestros ficheros para ir aprendiendo a pensar en soledad. Y parte de nuestro arcón metafórico, que aún creemos nuevo, debemos regalarlo a los sencillos fabricantes de género bordado. Ellas constituyen telas «recamadas» para cubrir la desnudez de la realidad»... Velos de «fantasía» a precios económicos. No hay que bordar, sino tejer. Y con hilos de la propia entraña. Hilos con que trenzar la red caliente y armoniosa de un poema, tan vivos como los del pentagrama... Tiene su idioma la ciencia. El arte casi no lo tiene, porque cada día lo recrea. Fundir ambos lenguajes sería algo así como construir poemas ontológicos o plantear ecuaciones para canto y piano...

Pero junto a esta proclama revolucionaria, el propio director de la revista publica «Motivos de la estrella»: «los labios de la brisa / qué bien tañen / la flauta de cristal / —sonoridad amatista— de la tarde». Se traducen poesías de Malespine y hay amplia información sobre el Salón de Independientes de París. Vázquez Díaz dibuja a Alfonso Reyes, y Concha Espina publica su cuento *Pan negro.*

Polémica Guillermo de Torre-Vicente Huidobro

En el número 32 de *Alfar,* como «extracto de un capítulo inédito del libro próximo «Gestos y teorías de las novísimas literaturas europeas», que después, en realidad, se llamó *Literaturas europeas de vanguardia,* publicó Guillermo de Torre un artículo titulado «Los

verdaderos antecedentes líricos del creacionismo en Vicente Huidobro. Un genial e incógnito precursor uruguayo: Julio Herrera Reissig». En él señalaba al autor de *Los éxtasis de la montaña*, como precursor no sólo del creacionismo y del ultraísmo, sino incluso del superrealismo. «Aun cuando los antecedentes líricos del creacionismo y de la imagen duple y múltiple —dice Torre— pueden encontrarse tras espigar detenidamente en los versos de ciertos precursores reconocidos y casi *oficiales*, como *Rimbaud*, *Mallarme* y nuestro *Góngora*, nos es grato revelar prefacialmente las sorprendentes anticipaciones de un precursor genial, incógnito y desconocido, el uruguayo Julio Herrera y Reissig..., que ha ejercido un influjo muy próximo sobre uno de los pretendidos monopolizadores de esta modalidad.» No está de acuerdo el crítico con su colega Becarisse, quien negaba toda virtualidad influenciadora actual a Herrera y le juzgaba sólo un decadente estragado. «Creemos que es Herrera Reissig uno de los poetas modernos que afrontan por vez primera la Naturaleza en un gesto de comunión de espíritu inter-ósmico, de interpenetración de cualidades humanas y silvestres.. » A continuación expresa su tesis: Vicente Huidobro, antes de venir a Europa, ha debido de leer a Herrera Reissig «con frecuencia y provecho». Sólo así puede explicarse la extraña semejanza de estos versos:

—*El ordeña la pródiga ubre de la montaña* (H. R.).
—*Campesinos fragantes ordeñaban el sol* (H.).
—*Los astros tienen las mejillas tiernas.*
Ríen los labios de leche de los luceros precoces (H. R.).
—*Apretando un botón todos los astros se iluminan*
Miro la estrella que humea entre mis dedos (H.).
... ...

«He aquí, pues, el origen herreriano —concluye— de todas las manifestaciones celestes y de toda la heráldica sideral que blasona los poemas de Huidobro y de tantos otros... He aquí, pues, uno de los orígenes de las famosas imágenes creacionistas «creadas» por Huidobro, cuya exclusiva y primaria originalidad ahora más que nunca queda irrefutablemente negada.»

Naturalmente, Huidobro respondió. En el número 39 de *Alfar* aparece su respuesta. —«Al fin se descubre mi maestro»— junto a una réplica de De Torre:

> Gracias a los esfuerzos del sagaz detective Guillermo de Torre —escribe Huidobro— se descubre finalmente el origen del creacionismo. ¡Todo sea por Dios! Cuánto siento, mi querido Juan Gris, que tus éxitos teatrales te retengan aún en Montecarlo. Te preparo a tu vuelta un momento de sana alegría cuando sepas que el inefable De Torre me acusa en la revista *Alfar* de haber sido influenciado por el poeta He-

rrera Reissig que hace algunos años comentábamos una tarde y al cual poníamos como prototipo del arte decadente y refinado, lleno de símbolos sutiles y sin átomo de lirismo puro: modelo acabado de todo aquello de lo que hay que huir como de la peste...

El artículo de Huidobro, publicado también en el número 2 de la revista *Creation* (París, febrero de 1924), continúa con un análisis crítico de los *supuestos* paralelismos para desembocar, como por rebote, en un ataque a Guillermo de Torre, a quien acusa de «plagiario»:

Pero, me preguntará el lector: ¿Quién es G. de T.? Idolatrado lector... Si no te es suficiente lo que has leído, debes saber que este modernísimo vate adora al siguiente trío: Walt Whitman, Góngora y Herrera Reissig. ¿Qué tal? ¿Qué me dicen los otros poetas modernos, los pobrecillos que no comprenden nada? Perdona, Góngora, pero te juro que no es culpa mía... Después de esto se está juzgado hasta la muerte...

He aquí algunos de los plagios—de su propia obra, claro—que señala Huidobro:

—*Estrellas incendiadas*:
prendidas en el boscaje multifónico (G. de T.).
—*estrellas que cuelgan de las ramas* (H.).
bajo el bosque afónico (H.).
—*Colinas desangradas y soles convalecientes* (G. de T.).
—*La luna enferma murió en el hospital* (H.).
—*Entre mis piernas permutan su cauce los ríos* (G. de T.).
—*Y todos los ríos no explorados*
bajo mis brazos han pasado (H.).

No hace falta recorrer toda la lista. Destempladamente, concluye Huidobro:

Y viva el plagio, señores, porque yo soy un gran plagiario. Pero este angelical Guillermo no ha plagiado jamás. Te lo juro, lector; él sólo escribe basado en mis hallazgos creacionistas... Advierto que estoy tomando versos al azar porque no tendría paciencia para citar todo lo que encuentro y además el calvario que estoy pasando al sentirme asesinado en cada esquina de este largo trayecto me obliga a apresurarme... Todo lo que has leído prueba que yo soy muy pobre de sesos, que toda mi vida he pasado influenciado por medio mundo, pero que había en el mundo alguien más pobre que yo y que se nutría de mis deshechos.

Es sabido que las disputas literarias se desarrollaban por entonces en tono directo y mayor. En este caso concreto, la virulencia de la respuesta se explica sabiendo que—según parece—Guillermo de Torre había sido uno de los más entusiastas contertulios de Huidobro cuan-

do éste residió en Madrid el año 1918. Antonio de Undurraga cuenta en su *Teoría del creacionismo (Vicente Huidobro: Antología. Poesía y prosa.* Madrid, Aguilar, 1957, p. 74) que cuando Pierre Reverdy, en unas declaraciones hechas a Gómez Carrillo, director de *Cosmópolis,* acusó a Huidobro de haber editado en Madrid un libro antedatado «con el perverso fin de hacer creer que éramos nosotros quienes le imitábamos a él, y no él quien imitaba a los demás», Guillermo de Torre escribió: «Una mueca de indignación crispó nuestro rostro a la lectura de estas malévolas y calumniosas frases, que tantos equívocos han podido provocar entre los profanos.» «Sin embargo —añade Undurraga—, esta mueca de indignación debía durar muy poco, por cuanto De Torre ya era jefe de otra escuela, el ultraísmo, y seguía, paso a paso, tratando de demostrarlas, las inexactitudes propaladas por Cansinos Asséns contra Huidobro.»

La «Réplica a Vicente Huidobro», que Guillermo de Torre inserta en el mismo número 39 de *Alfar,* no ofrece variedad de motivos: «creacionismo y megalomanía: he ahí dos términos antes disímiles, que, sin embargo, han adquirido últimamente una rara unidad y una absoluta identificación». Tras acusar a Huidobro de constantes incorrecciones lingüísticas —«el autor, de origen chileno, se cree bilingüe y tiene publicados libros, como es sabido, en español y francés, sin llegar a poseer ninguno de ellos»— y a pesar de decir que desea evitar toda reciprocidad, elabora una nueva lista de paralelismos, esta vez entre obras de Huidobro y poemas suyos anteriores. Un lector imparcial saca, a fin de cuentas, la impresión de que «todos riñen y todos tienen razón»; en efecto, ambos se movían en un clima poético en el que flotaban elementos tópicos cuya paternidad resulta punto menos que imposible determinar.

Sobre la nueva metáfora

Un trabajo de Jorge Luis Borges —«Examen de metáforas» en los números 40 y 41— y otro de Guillermo de Torre —«La imagen y la metáfora en la novísima lírica», en el número 45— constituyen una valiosa aportación clarificadora de la poética que pugnaba por abrirse paso. Trataré de resumirlos sucintamente. Borges se muestra de acuerdo con Fray Luis de Granada y Bernard Lamy en afirmar que «el origen de la metáfora fue la indigencia del idioma». El mundo aparencial es un tropel de percepciones y el idioma trata de poner orden en esa enigmática abundancia:

Lo que nombramos sustantivo no es sino una abreviatura de adjetivos y su falaz probabilidad, muchas veces. En lugar de cantar frío, filoso, hiriente, inquebrantable, brillador, puntiagudo, enunciamos puñal... Nuestro lenguaje es demasiado visivo y táctil... La inconfidencia con nosotros mismos después de una vileza, el ruinoso y amenazador ademán que muestran en la madrugada las calles... son emociones que con certeza de sufrimiento sentimos y que sólo son indicables en una torpe desviación de paráfrasis.

Borges afirma la infrecuencia de metáforas en la lírica popular anónima. Abundan, sí, las hipérboles en claras imágenes, «ante cuya lisa evidencia es dócil todo corazón y cuyo inicial pecado de hallazgo fueron ungiendo y perdonando los siglos».

Al coplista plebeyo, costreñido por la costumbre, no sólo a ciertos temas, sino a un manejo tradicional de esos temas, no puede interesarle la metáfora nueva, cuyo efecto más inmediato es el azoramiento. Sorpresa y burla se le antojan sinónimos. Las anchas emociones primordiales—dolor de ausencia, regocijo de un amor contestado... son las únicas poetizables para su instinto... Al literato le interesa «esta» vida, su costumbre de vida en función de desemejanza con los existires ajenos. El coplista versifica lo individual; el poeta culto, lo meramente personal.

Aparte de la secuencia de traslaciones que ya legalizaron los preceptistas clásicos, Borges enuncia diversos tipos de metáforas modernas:

a) La traslación que sustantiva conceptos abstractos: es artimaña de hombre sensitivo a quien lo aparencial y ajeno del mundo se le antoja más evidente que la propia conciencia del yo; *b)* la imagen que sutiliza lo concreto: muy escasa aún; *c)* la imagen que aprovecha la coincidencia de formas: artimaña más eficaz para asombrar que para enternecer; *d)* la imagen que amalgama lo auditivo con lo visual, pintarrajeando los sonidos o escuchando las formas: tan fácil que hasta el más indigente puede mostrarla; *e)* la imagen que a la fugacidad del tiempo da la fijeza del espacio o a la inversa; *f)* la imagen que desmenuza una realidad, rebajándola en negación; *g)* la imagen que sustantiva negociaciones; *h)* la imagen que para engrandecer una cosa aislada la multiplica en numerosidad.

Hay libros que constituyen índice de la entera posibilidad metafórica de un alma o de un estilo. Como tal considera Borges *Los peregrinos de piedra,* de Herrera Reissig; el *Divino fracaso,* de Cansinos Asséns, y el *Lunario sentimental,* de Lugones.

De Torre comienza por observar que el poema moderno, «poema libertado, sintético..., despojado de todas sus vísceras anecdóticas y sentimentales, podado de toda secular hojarasca retórica y de su sofística finalidad pragmática», tiene su centro nuclear y decisivo en la

«imagen múltiple, purificada, autónoma, extrarradial: la imagen situada allende los terrenos de la realidad mediata». Se trata de una imagen desprendida de todo lastre episódico, que de medio ha pasado a convertirse en fin y que lleva implícita en sí misma todo el contenido emocional o intelectual que antes perseguía como objetivo. Ya Pierre Reverdy, en un ensayo titulado «L'Image», publicado en los comienzos del cubismo literario en la revista parisiense *Nord-Sud* (marzo de 1918), afirmaba que «la imagen es una creación pura del espíritu; no puede nacer de una comparación, sino de la proximidad de dos realidades más o menos alejadas». «Cuanto más alejadas —añadía— mejor.» Gerardo Diego —epígono, según Torre, de Reverdy, dada su filiación huidobriana— escribía en *Cervantes* (octubre de 1919): «Mientras las mismas palabras no se transformen y sigan recargadas de concepto, no se habrá conseguido una expresión poética; es necesario usar la imagen, renovar y purificar la expresión.» Tras examinar el tránsito de la imagen directa —descriptiva— y refleja o tradicional —reproductiva— a la imagen duple, múltiple o recreadora, afirmaba Diego: «La imagen debe aspirar a su definitiva liberación, a su plenitud en el último grado. El creador de imágenes... empieza a crear por el placer de crear. No descubre; construye. No evoca; sugiere. Su obra apartada va aspirando a la propia independencia, a la finalidad de sí misma. La imagen múltiple no explica nada y es la poesía en el más puro sentido de la palabra.» Por este camino —continúa De Torre— se ha llegado al «error de considerar como único y exclusivo elemento del poema moderno la imagen, cuando ésta no debe pasar de ser un elemento auxiliar, aunque intrínseco, unido a la descripción transformadora, indirecta; todo ello sustentado por la nueva arquitectura del poema como desarrollo, no reducido sistemáticamente a una simple superposición de visiones fragmentadas». Cita en apoyo de su tesis a Borges, quien, en carta particular de junio del año 1920, le dice: «Creo que se equivocan los demasiado obstinados en pesquisas de imágenes; el creacionismo puro que tal cosa predica es una jaula, una cacería de la *phrase à éffet*. La salvación —concluye De Torre— está en la metáfora.

Lo que caracteriza ante todo, a mi juicio, la metáfora de los poetas actuales es su dinamismo, su facultad de moverse, de desplazar las cosas en el espacio. La metáfora que merezca plenamente tal nombre... no debe limitarse tímidamente a asir aspectos conocidos y relaciones previstas de las cosas —Torre sigue la teoría de Jean Epstein en *La poèsie d'aujourd' hui*—: debe perforar audazmente una nueva dimensión de la realidad, captando analogías remotas y paralelismos insospechados... La metáfora es variable, es momentánea, y, empero su instantaneismo móvil, debe estampar en un giro-fijador permanente la

imagen trémula...; el espíritu creador del poeta no se compromete a una demostración integral.

La metáfora pudiera definirse como la identificación voluntaria, lírica y momentánea, de dos o más conceptos distintos, con la finalidad de suscitar nuevos órdenes de relaciones y emociones en la mente del lector.

Si siempre fue importante en la literatura el uso de la metáfora, «sólo en nuestros días adquiere un desarrollo extraordinario y rebasa todos los límites previstos». Ello se debe a Mallarmé. Por eso su nombre va unido en boca de la nueva generación española al de Góngora. La conexión de los modernos con Góngora no es subterfugio para silenciar dependencias más inmediatas. Francis de Miomandre ha esbozado un cuadro de paralelismos y coincidencias entre Góngora y Mallarmé: «Existe, sobre todo, esta similitud que los nivela en el martirologio de los innovadores: ambos han sido inculpados estúpidamente de abismarse en la oscuridad al no saber conseguir la gloria con versos más claros.» La oscuridad no es extrema y preconcebida, sino resultante de los menadros y circunvoluciones que describen sus espíritus lógicamente al obtener la visión suprema y el epíteto intacto. Torre añade al citado estudio de Borges algunos ejemplos de las metáforas más significativas en los modernos poetas franceses y españoles:

a) Son muy corrientes las trasposiciones de sensaciones visuales a otros sentidos.

b) Califica como «de excepcional eficacia» las imágenes obtenidas al trasmutar las percepciones estáticas en dinámicas:

En el hall del hotel
las playas pelotaris
jugaban al tennis (G. Diego).

c) Más abundantes, quizá, son los casos de metagogia: atribución a cosas inanimadas de actos, cualidades o propiedades de cosas animadas:

En los ríos sonámbulos
ya late el pulso del paisaje (G. de Torre).

d) Las metáforas de suprema acrobacia son aquellas que barajan arbitraria y divinamente los elementos cósmicos y geográficos, dándonos una nueva y sorprendente visión de la tierra. De ahí la gran lluvia de estrellas, líneas meridianas, soles, trópicos y cordilleras que tejen caprichosos contrastes en los nuevos poemas:

La luna nueva
con las jarcias rotas
ancló en Marsella esta mañana (Huidobro).

En conclusión: los poetas modernos «se sienten dotados de poderes excepcionales, de facultades taumatúrgicas. Dejan de ser víctimas, de estar supeditados a la Naturaleza y a la vida. Varían de actitud respecto a ellas. Y sin dejarse absorber por sus potencias, proclaman un nuevo credo de comunión cósmica y un nuevo sistema de interpretación objetiva».

Un poema «inédito» de Alberti

Volvamos un poco sobre nuestros pasos para registrar algunas colaboraciones importantes de estos números. En el número 39 publica una corta prosa poética Juan Guerrero Ruiz, quien en Murcia dirigía el estupendo «Suplemento Literario» de *La Verdad,* otra de las publicaciones que habrá que estudiar detenidamente para conocer bien este período; César Vallejo escribe un cuento alucinante, «Los Caynas», patronímico de una familia del oriente peruano, cuyos miembros viven en estado de simios y tienen por locos a los que se creen hombres; sorprende sobre todo la fuerza descriptiva y la viveza de las imágenes atrevidísimas. En poesía, junto a varios hispanoamericanos —Roberto Ortelli y Emilio Oribe, entre ellos— publica Adriano del Valle el tan conocido «Horario sentimental»: «Asturias. Mi adolescencia. Había en la rada un velero / que estaba cargando sidra, / fletado por un sidrero...» El número 40 resulta especialmente sabroso. En su «Aforística inactual», José Bergamín ataca a Rimbaud —sobre todo a sus seguidores— y a Rubén:

> El contocircuito Rimbaud fundió toda la literatura francesa. Los imitadores de Rimbaud se empeñaron en sustituir con bengalas, en honor del poeta, la antigua instalación eléctrica que podían haber intentado componer...
>
> ¡Con qué espléndido gesto, Rubén Darío devolvió a Europa, acumulada durante siglos y aumentada prodigiosamente, toda la *pacotilla* que sirvió para conquistar a los de su raza! *Marcha triunfal o el hombre que fue orquesta.* Rubén Darío, que no era un poeta de muchedumbres, quiso ir a ellas, equipándose adecuadamente; echó a sus espaldas un gran bombo, unos platillos y un tambor, ingeniosamente manipulando todo con unas cuerdecitas... Así le siguieron los niños y los perros, ladrándole, y fue el regocijo de todos.

En poesía, junto a las colaboraciones de Casal y Luisa Luisi, nos encontramos con el regalo de unos poemas de Gerardo Diego y de Rafael Alberty —así, con *y* griega—, no recogidos posteriormente en volumen. En tanto que de los «semipoemas» de Diego tiene su autor

buena cuenta —están incluidos en la lista de colaboraciones que Gallego Morell da al final de su libro *Vida y poesía de Gerardo Diego* (Barcelona, Aedos, 1956, p. 246)—, el poema «Balcones», de Alberti, no está recogido en sus obras completas y puede, por tanto, darse como prácticamente inédito. Helo aquí:

BALCONES

Te saludan los ángeles, Sofía,
luciérnaga del valle.
La estrella del Señor
vuela de su cabaña
a tu alquería.
Ora por el lucero perdido,
linterna de los llaños:
porque lo libre el sol,
de la manzana picada,
de los erizos del castaño.
Mariposa en el túnel,
sirenita del mar, Sofía:
para que el cofrecillo de una nuez
sea siempre en sueños nuestro barco.
El suelo está patinando
y la nieve te va cantando:
un ángel lleva tu trineo.
El sol se ha ido de veraneo.
Yo traigo el árbol de Noel,
sobre mi lomo de papel.
Mira, Sofía, dice el cielo:
La ciudad para ti es un caramelo
de albaricoque,
de frambuesa o de limón.
En tu dedal bebía esta plegaria,
esta plegaria de tres alas:
Deja la aguja, Sofía:
en el telón de las estrellas,
tú eres la Virgen María
y Caperucita Encarnada.
Todos los pueblos te cantan de tú
De tú:
que eres la luz
que emerge de la luz.

París, 1924.

En el mismo número 40 se traducen poemas de Jules Supervielle y Emile Malespine y hay dibujos de Salvador Dalí y Vázquez Díaz. Quisiera, por último, destacar la colaboración de Juan V. Viqueira. Catedrático de Filosofía del Instituto coruñés «Eusebio da Guarda», era uno de los valores más sobresalientes de la joven generación de la

Renaixensa gallega; realizó varias traducciones estupendas de los clásicos y formaba en la avanzadilla de los jóvenes filósofos españoles interesados en los movimientos europeos. Benjamín Jarnés hace en el número siguiente (41) un elogio global del método literario de Ramón Gómez de la Serna: «La crítica usual, erudita, no sirve —dice— para enjuiciar a Ramón, a quien sólo cabe valorar en su totalidad... Ya antes de que el arte fuera *deshumanizado*, Ramón lo había hecho pedazos —implacablemente— en la clínica silenciosa de su torreón. Luego nos ofrecía ese arte desentrañado, desarticulado..., un poco invertebrado, quizá por temor de volver a la vieja arquitectura». Adriano del Valle escribe «Semáforo literario. Algunas palabras sobre *La rueda de color*», de Rogelio Buendía. Tras comparar a Buendía con Góngora, a quien le entraba por los ojos, trasladada a los pentagramas de una música de imágenes selectas, toda la visión pictórica del mundo, termina:

> Quien más, quien menos, todos hemos llegado a las riberas del Arte Nuevo, y todos hemos regresado ya de Tahití —¡oh Gauguen; oh Rogelio!—, no limpios del pecado de haber escrito en romance, en soneto, alguna emoción de nuestra vida. Pero tú llegaste siempre —hermano indómito de todos nosotros— con el alma en eterna vorágine lírica.

Pocas páginas antes puede leerse una amplia muestra del arte de Buendía en «La amapola en la gavilla»:

La desnudez de tu mirada
es una pradera blanca
sobre la que mi espíritu descansa.
Toda la voz de tu cuerpo
es un tallo de clemátide
inmerso
en el agua riente del deshielo
que viene de los montes del cielo...
... ...

PUREZA Y ESTETICISMO

En medio de tanta poesía neopopularista, sorprende, por su marcado tono «social» —perdón por usar, sin matizaciones, el tópico tan gastado—, un poema, «Chimeneas de fábrica», de Martínez Corbalán:

El pueblo es un rumor, un bisbiseo,
una queda
murmuración y de él se escapa
el grito agudo de las chimeneas.
Flacas de rebeldía,
rígidas de su idea,

no se conforman con el pueblo sórdido
las chimeneas
y emergen en el azul profundo...
... ...
El pueblo es un rebaño terco
que se quiere hundir hasta las tejas
en el charco, en el polvo,
en lo profundo de la caverna...

Las colaboraciones de Fernando González y de Juan González del Valle siguen la línea del momento. Antonio Marichalar evoca en el número 42 la reciente estancia de Paul Valéry en Madrid. Dedica su nota «Memoria de Paul Valéry» a Jorge Guillén: «Los que, con obstinado empeño se afanan por explicar en prosa la pura poesía de Valéry, corren el evidente riesgo de meter la cabeza por un espejo. En la poesía de Valéry no hay hueco, y en esto se diferencia esencialmente de la de Mallarmé.» Guillén escribe en la portada del número una muestra de esa poesía purísima: «La fiebre veladora... / Se espía hacia la luna. / Claror de cabelleras. / ¡Cabrilleo sin lindes!...» Contrasta inmediatamente una pieza del uruguayo Alberto Lasplaces, de clara reminiscencia ultraísta: «emparedado entre la doble hilera / de los focos voltaicos...» En sus «Bengalas», Guillermo de Torre resume indicativamente las tendencias de la vanguardia estética:

> Los elementos de la belleza moderna no son la belleza misma. Por eso el futurismo se ha frustrado —globalmente, aunque no en sus realizaciones parciales— al... confundir el ritmo de la máquina con el ritmo de los poemas maquinísticos, cuya alma no debe mecanizarse...
>
> Ley de economía de medios y de plenitud artística expresional: única ruta verdadera del artista para acreditar la depuración, la justificación de sus tránsitos evolutivos. Desconfiemos de la sencillez nativa. Arte puro; lirismo puro; pintura pura. Perfectamente. Más es hora de que empecemos a purificar la ciénaga del público.
>
> Urge corregir un error que anula tantas bellas voluntades; no hay que descender, vulgarizando, o vulgarizándose, hasta el público; hay que impulsarle a elevarse hasta nuestro nivel. Ya Wilde con su dandysmo altivo señaló el camino: «el arte no puede pretender ser popular. Es el público quien debe esforzarse en ser artístico.

Entre los temas antipódicos de la máquina o la rosa, De Torre prefiere el primero. Señala una vía intermedia entre la tosquedad y el preciosismo. Y termina:

> Desconfiemos de esa *vague de retour* a los modelos museales o de antología, que con cierta periodicidad sospechosa ataca el arte de vanguardia... Es preciso vencer el fácil espejismo de un ciego retorno clasicista. Hay que sentirse firmes y verticales encontrando el «camino», pero sin desviarse de la «línea».

En el número 43, Julio J. Casal elogia el libro de Pedro Salinas *Presagios:* «Algo hay en este libro sólido, que deja de volar por los tejados del idealismo, para cantar sobre la tierra el dolor de la tierra». Juan Chabás, a propósito de Machado, insiste, uniéndose a Bergamín, en que «si existió una influencia rubeniana, fue desviadora: los Machado con Juan Ramón —al que juzga superior— son los iniciadores del movimiento poético del 98-900. El número se abre con varias «Canciones y apuntes», de Antonio Machado, dedicadas a J. V. Viqueira. Se dan también varias reproducciones de Juan Gris y una amplia reseña de su conferencia en la Sorbona. Del siguiente (44) hay poco que destacar literariamente. Apenas una romanceada: «Jácara sobre los goces del río», de A. del Valle; un estupendo dibujo de Vázquez Díaz y una crónica de César Vallejo sobre el salón de las Tullerías.

Gerardo Diego firma en diciembre de 1924 (número 45) «Minuta y poesía», un texto que se sitúa, junto al recién citado de De Torre, en la línea de clarificación del momento estético. En una de sus glosas, Eugenio d'Ors hablaba, a propósito de unas reediciones de Góngora y de Marino, sobre los juegos barrocos de ornamentación poética, comparando con la poesía de aquellos la de algunos jóvenes contemporáneos y utilizando una imagen culinaria, temía que «tan larga ostentación de entremeses y postres en una refección ayunda de pan y escasa de sólidos mojones», podría causar empalago en los paladares metódicos.

> Esto sería justo —replica G. Diego— si esa poesía —la de Góngora o la de los jóvenes— pretendiera alimentarnos. Pero su propósito es muy otro. Y sólo podrá reprochársele el no combinar, cuando no se acierte, adecuadamente esos adornos para evitar un posible empalago, paralelo al empacho que nos hubiera podido causar una verdadera comida alimenticia mal aderezada...
>
> ¿Armar los versos de palabras solas? ¿Pero qué son los versos sino palabras? Y las palabras, ¿no son imágenes y conceptos?... Lo que interesa en este banquete —como en todos— no es la hora difícil e inevitable de la digestión, sino la efímera y sibarita del placer sápido... *Gustar por gustar. Ese debe ser nuestro lema* (el subrayado es mío). Tomando la palabra «gustar» en su sentido pleno —sensualidad e inteligencia— en su acepción del siglo XVII...
>
> Ha dicho Antonio Machado: «Con la palabra se hace música, pintura y mil cosas más; pero, sobre todo, se habla. He aquí una verdad de Perogrullo que comenzábamos a olvidar.» Cierto. Pero también se canta. Un canto sin música. El verdadero canto. Lo peor es cuando el canto todavía *quiere decir*, quiere ser útil además de deleitar por su propia melodía.

¿Puede desearse una proclama más terminante de la tendencia esteticista? En *ABC* de 20 de enero de 1925, bajo el título de «Diá-

logo con Gerardo Diego», Eugenio d'Ors replica al artículo acusando al poeta de traicionar su pensamiento. Lo que el glosador decía realmente a propósito de Góngora y Marino —dice Gerardo Diego en «Dos monólogos». *Alfar,* febrero de 1927, núm. 47— era: «El inconveniente de procedimiento semejante estriba precisamente en su íntegra substanciosidad. Los cuadros en él no tienen marco, con no tener reposo... No conocen esas partes opacas, secas, neutras, de la expresión literaria, cuya misión consiste precisamente en dar sabor, al darles cierto aislamiento a las partes significativas y brillantes. Un poema todo imágenes es una comida sin entremeses y sin pan.» Es decir, lo que D'Ors propugnaba en realidad era la necesidad de destacar las partes estéticamente sabrosas de un poema mediante una franja o zona poéticamente neutra: lo mismo que propugnaba para la pintura Ortega en su meditación sobre el valor del marco. Tras el *confiteor,* Gerardo Diego concluye:

> Por hoy bastará con poner en claro las cosas. Otro día será bueno para seguir monologando, ya que si mi atribución fue contraria a la verdad, no por eso, después de rectificada, deja de seguir siendo contraria, más contraria todavía, a mi particular punto de vista.

Bajo el título de «Poemas del árbol» publica J. J. Casal algunos de sus versos más característicos:

... ...
En la carreta
iba
tendido el árbol.
Los bueyes avanzaban
lentamente. El cristal
de la aurora vertía
sus vinos claros
sobre los caminos.
La carreta pesada y quejumbrosa
balanceaba el cadáver del árbol.

Una muestra parcial de los tanteos y titubeos propios del momento podemos obtenerla comparando los versos de Martínez Corbalán citados poco más ariba con estos otros suyos aparecidos en el número 46:

El gabinete se desesperaba discreto en la penumbra.
Por la ventana se veía el paisaje
—un solemne propíleo de cipreses
y la luna menguante...
... ...
La noche densa del pueblo
pone su panza sobre los tejados...

Pero el número se redime con los «Airecillos» de Jorge Guillén:

Retumban por todos los cielos vehemente-
mente, en vuelos corales, toques de campanas.
Oigo campanas y donde no sé. ¿Dónde,
dónde?
¿Son preguntas de un campanero acongo-
jado por el cero de la boca de las campanas?
Taño campanas y dónde no sé. ¿Dónde,
dónde?
Retumban por todos los cielos...

De nuevo José Bergamín nos da en el número 47, en su «Aforística persistente», la señal de avanzadilla poética:

—RIMA. *¡Cómo escapas, hermana poesía, a los que te buscan!*
—*¿Por qué —decís— pensamiento poético? Porque el pensamiento sólo es poético.*
—*He mirado a mi pensamiento y he visto, desnuda, su belleza.*
—*Pensamiento sin expresión, no es pensamiento. Expresión sin pensamiento, no es expresión.*
—*Belleza es expresión, y expresión es, siempre, milagro.*
—MAX JACOB: *No parece un poeta. Lo es.*
—*No insultar —decís—, crear artísticamente. ¡Bien! Pero crear artísticamente puede ser, también, un insulto. Preguntárselo, si no, a los otros.*

Junto a tal proclama, una vez más, no hallamos en este ejemplar de la revista muestras de interés. Manuel Abril escribe un grotesco y bohemio «Entierro de Pierrot»: «Va tocando el Tonino la campana / —tolón, tolón, tolón— / y gimotea —ji, ji, ji— / el "clown".» Tampoco hay nada destacable en los números siguientes. En el 48, Fernández Almagro, en unas «Palabras hacia Gerardo Diego» a propósito de su libro *Gloria: galería de estampas y efusiones,* se pregunta: «¿Es que va a volver a la Preceptiva histórica? Yo, desde luego, celebraría que no. La Preceptiva histórica no vale lo que cuesta. Preocupado por lo simétrico, la policía de acentos y rimas, dejará escapar a la emoción en busca de ritmo propio... Importa mucho —va en ello el fuero propio de la Poesía— reducir las cortapisas de índole exterior.» Del 49, junto a un estudio más bien descriptivo de la poesía de Manuel Machado, firmado por Chabás, lo único destacable es una pequeña pieza de Buendía dedicada a Gregorio Marañón: «Sanatorio» es su título: «El cielo es un pañuelo levemente / teñido de hemotipsis. / Tu mano arde. En las orejas tuyas / hay un ardor de fiebre que te escalda / dentro de las dos órbitas hundidas...» Juan Vidal y Jesús Bal aportan sendas composiciones al neopopularismo.

Junto a poemas de Juana de Ibarborou —«Mi casa tan lejos del mar, / mi vida tan lenta y cansada...»—, en el número 50, José Bergamín escribe estas titubeantes notas a raíz de una visita de Louis Aragón:

> El experimento suprarrealista o intrarrealista no se refiere únicamente a una exploración del fenómeno estético, o psíquico, de anticipación o profecía, si no a la confrontación de los existentes, presentes y pasados, a su comprobación experimental, suprarrealista. Toda profecía se cumple, artísticamente, sólo con enunciarse. El pensamiento nace de su enunciación...
>
> El pensamiento se hace por simulación.
>
> Al margen silencioso de mi recogimiento —en la intimidad ilógica— surge, sin razón, la imagen pura —choque o chispazo— libre, imaginativo. Un cortocircuito fantástico que funde los plomos de la memoria porque se formula, visualmente o no, al compás de su dirección misma...
>
> El arte es el contraveneno de la sinceridad, cuando la sinceridad es conciencia de lo sorprendente o estupefaciente: un veneno... El declive —la muerte o el sueño—, pendiente suave hasta la consecuencia de su absurdo, inclina el espíritu a rechazar todo compromiso absoluto del pensamiento. Pero lo que importa es el pensamiento poéticamente puro; no la enumeración de los procedimientos empleados para obtenerlo; ni su imitación o falsificación imposible.

Mucho más clara y precisa es la exposición que con el título de este epígrafe —«la Revolución suprarrealista»— hace Pierre Picón en el número 52 de *Alfar,* correspondiente a septiembre de 1925. Ya en un artículo publicado en *Los lunes del Imparcial* —«Los dadaístas después de Dadá», 21 de septiembre de 1924—, el mismo autor, tras advertir que el fracaso del movimiento Dadá había sido «una necesidad rápida y fatal», señalaba que sus más fieles seguidores no se resignaban a ello: el 15 de octubre del mismo año André Breton lanzó su manifiesto y en diciembre apareció el primer número de *La Revolution Surrealiste,* dirigida por P. Naville y Benjamin Péret (quien, por cierto, proporciona a *Alfar* las fotografías que ilustran el estudio de Picón). El superrealismo —dice éste:

> ... escribe al dictado absoluto de lo inconsciente sin el intermediario de la razón, puesto que las frases nacen espontáneamente en ese desligamiento de las necesidades lógicas que caracteriza el estado de ensueño o esa ensoñación vaga que precede o sigue al sueño... La riqueza poética que ofrece, no creo pueda ponerse en duda.

El superrealismo nos atrae porque sirve a nuestra eterna tendencia a la ensoñación:

> Sólo por un extraño error se puede seriamente pensar que la vida consciente y lógica tiene, por su realidad, mayor valor que la vida luminosa. que el terciopelo fabuloso de nuestros sueños. El superrealismo afirma y prueba que las palabras viven con una vida particular y secreta, hecha de todas las sensaciones y de todos los sentimientos que evocan en cada uno de nosotros resumiendo nuestra existencia. Liberándolas del concepto, las trueca de esclavas en señoras imperiosas, cuya belleza, cuya armonía y cuyas conexiones ocultas son el resorte sensible de toda poesía.

Picón piensa que este lirismo, y sólo él, es capaz de expresar cuanto en la vida moderna existe de soberbiamente inédito, y viene preparado por el mundo imaginativo de San Juan de la Cruz, por Novalis y Víctor Hugo, por Baudelaire, Rimbaud y Apollinaire. Todos ellos se movieron en busca y dirección de ese mundo inefable de la ensoñación.

> Las obras presentadas por el superrealismo dan en cierto grado derecho a esperar. El manifiesto de Bretón es una obra de discusión sólida y firme... Se han unido al movimiento artistas como Man Ray —fotógrafo—, el pintor Giorgio de Chirico y Max Ernst, Andre Masson y Picasso. La acción del superrealismo se hará más profunda. En diciembre de 1924 ha sido fundado el Centro de informaciones superrealistas, el cual, bajo la dirección de Antonin Artaud, reúne los relatos de sueños... Ha despertado un interés que no se desmiente, pero tropieza con la resuelta incomprensión de una crítica para la que todo movimiento de entusiasmo desesperado es una mixtificación; todo deseo y toda ira, una pretensión insoportable.

Quiero apuntar que la nota de Bergamín se publicaba medio año más tarde, tan sólo, de iniciarse el movimiento cuya explicación fue a buscar *Alfar* en fuente directa de labios de Picón. Esto demuestra que la revista constituía un observatorio puntualmente atento a toda evolución estética. En el número 50, pocas páginas más adelante del escrito de Bergamín, Guillermo de Torre exalta a Oliverio Girondo como el poeta «más genuino de nuestro tiempo»: «Los partidarios de las *integraciones* prematuras, del retorno pseudoclásico, han abominado temerosamente de las estructuras, de los ritmos y de los motivos líricos aportados por la tromba vanguardista. Han estimado más cauto iniciar un repliegue tradicionalista que batirse en las trincheras de la novedad». Girondo no es de esos. Poeta nuevo, según De Torre, es «aquel que, situado ante las cosas, ante los objetos, paisajes, emociones ya conocidos y descritos por otros, acierta a reaccionar virgínea-

mente, a transmutarlo en materia lírica con frescura y originalidad». La verdad es que tal definición sirve para cualquier época. Pero lo que es propio del vanguardismo de los años veinte es ese hacer que descripción e imagen se integren en un solo cuerpo, convirtiendo el poema en una imagen continua. En el caso concreto de Girondo, la mirada del poeta se posa sobre España; una España de tarjeta postal, de exportación, humorista e, incluso, irónica. Digamos, por último, que en la misma revista da en primicia Gerardo Diego su estudio sobre Pedro Medina Medinilla, autor de la famosa égloga que Lope recoge en *La Filomena.*

Manifiesto de artistas ibéricos

El número 51, de julio de 1925, está íntegramente dedicado al Salón de Artistas Ibéricos. Con una reseña de la exposición se recoge la Conferencia de Manuel Abril y se hace una pequeña historia de su organización. Se ofrecen además reproducciones de Cossío, Bores, Benjamín Palencia, Sáez de Tejada, Ucelai, García Maroto, Victorio Macho, Angel Ferrant, Alberto Moreno Villa, Salvador Dalí y Ferrando. Me parece interesante recoger, al menos parcialmente, el «Manifiesto» publicado con tal ocasión en *Alfar:*

> «Somos muchos los que venimos notando, con dolor, el hecho de que la capital española no pueda estar al tanto del movimiento poético del mundo, ni aun de la propia nación, en ocasiones porque no se organizan en ella las Exposiciones de Arte necesarias.
>
> De ahí que los firmantes hayamos tratado de unirnos en sociedad a fin de tramitar, buscar y allanar cuanto sea necesario para que Madrid conozca todo aquello que conocido y celebrado —o simplemente discutido— en otros lugares, queda de continuo alejado de la capital española sin razón que lo justifique. Está por hacer una labor presentativa previa a toda valoración crítica. De ahí que la actividad de la sociedad promete encaminarse a exponer cuanto sea posible y a llevar a cabo una labor ideológica o crítica, pero entendida ésta no como función repartidora de certificados de aptitud, sino meramente como una facultad esclarecedora que, destruyendo prejuicios y proporcionando perspectivas a puntos de vista insospechados, pueda colocar a quien está desorientado en la situación necesaria para que cada obra, buena, mala o excelente, aparezca en su verdadero valor.» Firman: Manuel Abril, José Bergamín, Rafael Bergamín, Emiliano Barral, Francisco Durrio, Juan Echevarría, Oscar Esplá, Manuel de Falla, Federico García Lorca, Victorio Macho, Gabriel G. Maroto, Cristóbal Ruiz, Adolfo Salazar, Guillermo de Torre y Daniel Vázquez Díaz.

La idea había sido lanzada por el pintor García Maroto y Eugenio d'Ors realizó por su cuenta una exposición imaginaria en su libro *Mi salón de otoño*. En los números siguientes *Alfar* informa del desarrollo del Salón de independientes —número 52—, del Salón de Artes Decorativas de París —número 53—, del Salón de Otoño de París —crónica de César Vallejo en el número 55— y va incorporando cada vez nuevas firmas de artista: Joaquín Biosca, Gregorio Prieto, Joaquín Obiols...

DIFUSIÓN DE «ALFAR». TANTEOS HACIA EL ARTE NUEVO

En las antepáginas del número 52 se enumeran las librerías donde se vende la revista en las siguientes ciudades: Bilbao, Badajoz, San Sebastián, Santiago, Barcelona, Santander, Oviedo, Zaragoza, Córdoba, Huesca, Logroño, Valencia, Valladolid, Las Palmas, Málaga, Cádiz, Murcia, Sevilla; además, en casi todas las capitales hispanoamericanas; en París, en Génova, en Florencia y en Roma. No pueda precisar el número de ejemplares, pero entiendo que la lista aducida habla por sí sola de la difusión de *Alfar*. La fama no era, desde luego, injustificada. Colaboraban las primeras firmas hispánicas. Así, por ejemplo, en el mismo número 52 publica Antonio Machado algunos de sus sonetos, y ofrece primicias de un libro suyo inédito Eugenio d'Ors. Y junto a los maestros consagrados, los jóvenes revolucionarios: Giménez Caballero, en un artículo furibundo, «Cordicolia», crítica de la devoción al Corazón de Jesús «en la era más espiritual de España, más inefable, pacífica y dulce de España»; Melchor Fernández Almagro —«Mi espiral»—, con divagaciones sobre el hombre dogmático y el del libre examen; Guillermo de Torre, en fin, advirtiendo, gozoso, una reacción antigalicista en el castellano de Borges, a quien ve como un insólito «epígono» de Quevedo y Torres Villarroel». Poco hay que destacar del número 53. El 54, en cambio, en el orden teórico nos ofrece varios trabajos dignos de mención. El crítico A. Vasseur busca los antecedentes de las innovaciones formales de Rubén Darío en la flexibilización que del verso hicieron Espronceda, Bécquer y Campoamor, señalando así una continuidad en el proceso poético hispano. Antonio Porras, en un ensayo titulado «Emoción», establece como rasgo diferencial de las obra de arte nuevo respecto de las de estilo no nuevo, su actitud ante la racional. La emoción en el arte nuevo no se deriva de la representación anecdótica —color, línea, forma, agrupamiento de palabras— de una realidad que se puede explicar. El arte nuevo va al objeto para «transirlo con toda energía y todo fervor, en una entrega plena de facultades y potencias»:

El arte nuevo... ha suprimido en la literatura el inventario notarial de las cosas tal como ahí están. Supera el objetivismo y el subjetivismo para que la obra sea una cosa viva, con vida suya e independiente. De aquí la busca dramática de lo expresivo, el color, calor y gusto de la palabra, el sonido de la línea... De esta busca... nace el primitivismo **de hoy.**

Cabe preguntarse si todas estas proclamas de arte nuevo no pecan un poco —o un mucho— de vaguedad e imprecisión. En su «Antena y Semáforo», Benjamín Jarnés escribe a propósito del libro de Guillermo de Torre *Literaturas europeas de vanguardia:*

Torre ha escrito una monografía, la triste monografía del ultraísmo español. Triste no es decir lamentable. Es decir, sencillamente, sin alegría. Mejor que escuela literaria, parece haber sido un largo pleito. Pocos hijos gozarán de tan discutida paternidad... Alejados de la feria, aunque siempre atentos a cada vuelta del nuevo carrusel, nos dolió hartas veces contemplar el trotecillo cansino de muchos escuálidos pegasos audazmente adheridos al llamado «Movimiento», entre las risas cretinas del coro de espesa muchedumbre espectadora.

Es bueno formar en la vanguardia del arte, a condición de no advertirlo... Ya es hora de decirlo: cuando después de una batalla... se vacila en señalar el nombre del caudillo, es que no hubo tal caudillo o no aconteció tal batalla« Se trata, seguramente, de un avieso cornetín de órdenes, que para matar el tedio da una noche el toque de generala. Mientras, él se tumba ladinamente bajo la tienda a escuchar las carreras apresuradas de los noveles, y los gestos de indecisión de los desconcertados veteranos... Luego vienen dos cosas: la dispersión en guerrillas y, por fin, la total desbandada.

Salvo las cuatro o seis realizaciones que todos conocen —Fervor de Buenos Aires, Imagen...— el Ultraísmo es una nebulosa de propósitos. Si las citadas obras bastan cada una para descubrirnos un poeta, no bastan para jalonar una obra literaria. Ni sus autores necesitaban de «manifiesto» alguno para acomodar siempre su hora a los relojes europeos. Quizá el libro *Literaturas Europeas de Vanguardia* —copioso libro de aventuras mentales— haya obrado el prodigio de crear un período literario, que, de otro modo, no hubiera existido.

En medio de las discusiones teóricas, una buena parte de las colaboraciones poéticas de la revista son anodinas. Juan Gutiérrez Gili: «Brazos abiertos de Cristo / dulces de tanto sangrar...»; Enri-González Martínez: «Los ojos se me han tornado / poliédricos...» Añadamos un dato: cada día se multiplica la prosa poética. En el número 55, en concreto, junto a una doble colaboración machadiana —«Apuntes líricos para una geografía emotiva de España», y «Coplas populares y no populares»— hallamos tres muestras, de María Eugenia Iribarren, Gil Bel y Nicasio Pajares. Cinco logrados sonetos de Chabás

abren el número 56, que se cierra con una crítica que J. J. Casal hace de *Versos humanos*, de Gerardo Diego: la mayor parte de los críticos vieron en este libro una conversión del ultraísta, creacionista a lo clásico. Casal ve en él más bien la culminación y fruto de un trabajo comenzado en 1917. Gerardo supo «como el más apto, arrancar las hierbas inservibles. Terminada la labor, no abandonó su puesto como los demás. Continuó trabajando la tierra incansablemente. Y supo sembrar. Hoy, gracias a él, hemos recogido uno de los más valiosos frutos de 1917 a 1926».

Jesús Bal da en el número 57 —abril de 1926— su interpretación fenoménica de las nuevas tendencias del arte en una línea puramente orteguiana:

> El arte que corre, cada día más aristocrático..., en cada momento último más depurado, exige una disciplina no solamente del modo expresivo, sino de la misma emoción... Hoy el arte, ya definido aquende y allende las fronteras ibéricas, se entiende como una suprema diversión... La salvación del arte parece ser hoy el margen. Un artista que se vuelva todo entero —algunos hasta se revolcaron— en su obra, carece de toda perspectiva de ella... La obra necesita serenidad. El margen, pues, ha de parecer un *principio de frialdad*... *El margen es seguridad* de arte para público y artista. Con él, ¡ay!, se acabará un mito, pero nacerá un arte resistente al tiempo, como cosa artística, y certero hacia el hombre contemporáneo, como emoción.

Si comparamos este texto con el poco antes citado de Antonio Porras —centrados ambos en el análisis del arte nuevo—, nos encontraremos en dificultad para conciliarlos. Allí se hablaba de un nuevo tipo de emoción, buscada no en la anécdota, sino en la forma, con una entrega total y apasionada. Aquí se exige más aún: un control de esa entrega, de modo que se interponga entre el autor y su obra una zona de nadie que, aun a riesgo de producir un cierto enfriamiento en el lector, garantice la seguridad perenne de la obra en su pureza intacta. Es el desarrollo de la idea orteguiana y d'oriana del «marco». No son escasos, por otro lado, los poemas cargados de un humorismo que en parte es, al mismo tiempo, vestigio del desenfado de los «ismos». Antonio Espina, en «Fruslerías bicolor» —número 57 de *Alfar*— escribe, por ejemplo: «El bolchevique de chaval / que ensaya el *flirt* intelectual»... José Monegal, en el mismo sitio: «Un candil. / Una vieja cebando. / El candil, débil luz, temblorosa, amarilla...»

En el número 58 publica Max Aub una farsa titulada «El desconfiado prodigioso». Es una breve pieza sobre el problema metafísico de la apariencia y la realidad del ser, glosando el idealismo kantiano. Ramón Gómez de la Serna elogia el libro *Maelstrom*, de Luis Cardoza

y Aragón, con estas palabras: «Es un libro que intenta desarrollar el mundo, resolverle, mostrarle tumefacto para despertar su verdadera idea; aclara más el arte nuevo.» Adriano del Valle, a su vez, dedica a J. J. Casal con motivo de la publicación de su libro de poemas *Arbol* estos graciosos versos:

Julio J. Casal plantó su Arbol
en la aborigen isla
de una edición del Pablo
y Virginia.
La luna, su insomnio pálido
(luna, ex libris del alba)
fue en las hojas hojeando...
La mañana se abría,
alcoba de los héroes románticos
de Chateaubriand. La brisa
ya no empuja las velas de los barcos,
de aquel brick *que, por la calma chicha,*
en la ensenada azul se mece anclado.
        Todo ajeno a la envidia...
        Todo ajeno al dolor...
                Inexplorado...
                Aquí
Julio J. Casal plantó su Arbol
Lo cultivó sin prisa
como en Jardín Botánico,
y el fruto que le dio fue la Alegría.
Esto dijo en su voz, en el ya clásico
puro del aire azul, la golondrina.

«ALFAR» Y «LES NOUVELLES LITTERAIRES»

Adolphe Folgaroille entrevista para *Alfar* a Maurice Martin du Gard, fundador y director de *Les Nouvelles Litteraires,* y a Jacques Guenne, director de *L'Art vivant.* Sus palabras están recogidas en el número 59. El segundo de ellos manifiesta con «cuánta estima e interés se sigue en esta casa de la cooperación intelectual la aventura de la revista coruñesa». Martin du Gard, tras expresar la identidad de propósitos de su revista con *Alfar* —«acoge toda suerte de tendencias a fin de expresar el gusto y la medida que de ellas se desprenden»—, añade, refiriéndose a los jóvenes literatos franceses: «Me acusaría a mí mismo si no citara los nombres de algunos marcados por una especie de locura y genio. ¿Un Montherlan? Ya lo conocen en España. En cuanto a André Breton, Louis Aragón, en ellos se encuentran estos anarquistas que todo período francés ha soportado. Generalmente se

termina bastante bien. Véase Barrés. Es verdad que él era infinitamente más prudente que los Superrealistas.»

«Al dar la una» es el título de un drama en un acto de Ricardo Baroja. Sospecho que no ha sido recogido ulteriormente en volumen. Gira alrededor del viejo reloj de una iglesia marinera cuya historia cuenta el sacristán a dos visitantes. Las dos figuras talladas en los badajos representan al relojero y a la relojera. Por celos mató aquél a su aprendiz, y la gente del poblado tiene miedo de acercarse allí. Uno de los visitantes bromea con el relojero; se rompe la cuerda y el badajo lo mata. Junto a los dibujos de Juan Gris y una reseña de José María de Cossío, habitual colaborador de la sección de libros, sobre poesía portuguesa, lo más destacable del número son dos sonetos de Jorge Luis Borges, ya recogidos en el volumen: «Villa Urquiza» y «Las Palmas». En el 60, que corresponde a agosto-septiembre de 1926, Max Aub y Gerardo Diego publican dos cuentos breves; Antonio Oliver Belmás ofrece otra muestra de su prosa poética, y Mauricio Bacarisse firma un largo poema, «De profundis»: «Recordaron los cirios, el panal y el enjambre; / las cuatro tablas toscas, más que la fruta el nido...»

Segunda etapa de «Alfar». Carta de Unamuno

En el citado número 60 una pequeña nota advertía: «Ausentándose para el Uruguay Julio J. Casal, se suspende hasta su regreso la publicación de esta revista. Se ruega enviar la correspondencia a la calle Ellauri... Montevideo.» Pero un año más tarde, en julio de 1927, aparece el número 61. Como director figura ahora Juan González del Valle, colaborador de *Vida* y habitual de *Alfar* con poemas y notas. En la primera página del nuevo número se dice:

> En su segunda etapa, *Alfar* se propone continuar su programa y su ideario de la primera: acoger a todos los talentos jóvenes y exaltar y proclamar los valores de la nueva generación de pensadores y poetas, dar un puesto de honor a las señeras figuras que cifran los nuevos módulos estéticos y poner de relieve en suma las inquietudes y anhelos artísticos de nuestro tiempo tan diverso, tan complejo.
>
> Como en el pasado, será una revista moceril e independiente, liberal y ecléctica, amparadora de toda inquietud fecundadora y cerrada a todo gesto vano. Y si ello es posible será más varia y ecléctica a partir de ahora. Ninguna escuela literaria, por el hecho de serlo, nos retendrá. Ni sus cánones, ni sus posiciones de grupo: sólo el fruto que rindan. Sólo los que logren, sea el que fuere el banderín que ostenten, crear belleza y emoción, renovarán fervores en las columnas de *Alfar*. Aquí caben todas las tendencias y todas las formas de expresión.

Termina este breve manifiesto subrayando la firme voluntad de servir de puente entre la cultura literaria española y la de las repúblicas hispanoamericanas: «*Alfar* estará atenta al rumor de ambas orillas. Su misión consistirá en acercar las voces de una y otra.»

La nueva singladura duró sólo dos números, en los que, aun colaborando los habituales, lo único digno de especial mención es una carta de don Miguel de Unamuno a Juan de la Luz León, cónsul de Cuba en La Coruña y colaborador de la revista, a propósito de la publicación de su libro sobre Amiel. Don Miguel la escribe desde su destierro de Hendaya el 6 de agosto de 1927; dado su interés, la transcribo íntegra:

> He recibido y leído, señor mío, su libro sobre Amiel. De lo que este hombre, que se pasó la vida haciéndose un alma para conservarla —«el que quiera salvar su alma, la perderá»—, me interesó siempre, le dará idea que se debió a mí la primera traducción española de su *Diario íntimo*. El José González Alonso —gallego que lo tradujo para «La España Moderna», un hombre interesantísimo y de quien he de escribir— era mi íntimo amigo en Salamanca; en mis primeros años se paseaba a diario, solos los dos, conmigo. Influí en él mucho; él en mí tanto o más. Hizo la traducción sobre mi ejemplar que le presté para ello. Cuando Bouvier —con quien hablé bastante en París, sobre todo de la relación entre Amiel y Sanz del Río a través de Krause— me envió la segunda edición, se me aclaró el fondo del misterio de ese hombre. Y le comprendí como pocos. Porque yo enterré a tiempo a mi *Amiel*. A los veintisiete años me casé, como Amiel se había casado, y mi mujer me ha dado ocho hijos y con el sentimiento de la paternidad el de la filialidad hacia ella. Es mi madre como lo es de mis hijos. Pero en Amiel, en el fondo calvinista, no suena la filialidad —no siente a Dios como Padre—, y por eso no siente la paternidad. Su amistad era la de un solitario sin linaje. Fue un conservativo y no un reproductivo. No quiso darse a los otros, sino alimentarse de ellos. Temió, sin duda, que si se reproducía se perdía para sí. No sintió que darse es hacerse, que morir para otros es resucitar. El acto mismo del amor carnal es una muerte resucitadora.
>
> ¿Fue un don Juan casto? Observe que don Juan —tal es mi idea— fue estéril, aunque no impotente; no fue padre. Tan incapaz de amar como Amiel, don Juan fue onanista, sólo que practicó su vicio en el enfaldo de sus seducidas o seductoras. Y en cambio ha habido vírgenes paternales como Jesús y don Quijote. O como Spinoza. De la virginidad paternal de don Quijote hay mucho que decir. ¿Paternal o maternal? Porque hay hombres muy hombres, quiero decir muy viriles, que tienen corazón de madres, que son maternales. Alguna vez he leído aplicado a mujer el dictado de Varona; hay matronos. Como hay patronas. Amiel me ha preocupado siempre. Y es que yo me he librado de él, y antes de leerle. Su problema sexual, fisiológico —en el que se quedaría un freudiano— encierra un problema más hondo metafísico o, mejor, religioso. El Dios asexual de Calvino, ni Padre ni Madre, le predestina

a terrible soledad. Yo fui educado por mi madre viuda —éramos (y somos) cuatro hermanos, y mi padre murió teniendo yo seis años— en el culto doméstico de la Santísima Virgen Madre, como el Niño Jesús en el Catecismo Popular. Y he buscado salvarme dándome. Dándome en carne en mis hijos, dándome en espíritu en mis obras, y la carne es espíritu y el espíritu es carne. Mas por otra parte, no creo que esté en lo cierto mi amigo Madariaga al decir que Amiel fue incapaz de crear. Se creó a sí mismo, se nos dejó en su *Diario*. Como Rousseau, de quien hay quienes creen que, a pesar de lo que escribió, no tuvo hijos, fue estéril. A pesar de Madame Warens y de Teresa, un solitario, acaso un onanista en ellas.

Ahora que preparo un nuevo libro sobre el quijotismo, le doy vueltas a lo de la virginidad en relación con la paternidad (o maternidad). Se puede ser virgen de alma siendo padre o madre; se puede ser sexual sin gota de sentimiento paternal o maternal, y, por tanto, infilial. Y don Juan no conoce el amor. ¡Ah!, gracias por los fragmentos inéditos que usted nos da. El de las páginas 203 a 212 (el fechado 26 de marzo de 1873) es cardinal.

Por una parte la incomprensión por parte de Amiel del catolicismo marianista y por otra parte que en ese fragmento Amiel arguye contra sí mismo. No hay nada más viril que el jesuitismo primitivo, el de Iñigo de Loyola. ¡Pobre Amiel! Jamás comprendió el matrimonio, soñando siempre en él y no cayó en la cuenta que fue Calvino quien más acentuó lo del pecado original. Lo malo es el catolicismo testicular de don Juan, el de «si tan largo me lo fiáis...»

El *Diario íntimo* me recuerda a un pobre loco que se pasó la vida dirigiéndose cartas a sí mismo y contestándolas. Y en el fondo, nada tan opuesto al *Diario* que la correspondencia. La de Flaubert, por ejemplo. Uno se pone ante sí mismo. Y es que el supuesto monólogo con otro, no es monólogo. Hay diálogo cuando se siente la presencia de otro; aunque éste oiga y calle, que el silencio es respuesta y se le oye en la mirada ajena. Y yo desde aquí, a través de su libro, le estoy viendo la mirada. Con toda simpatía y ofreciéndole mi amistad, le despide,

MIGUEL DE UNAMUNO

Desconozco las causas de la nueva interrupción en la vida española de *Alfar*. Juan González del Valle, que en febrero de 1927 había sido elegido académico de número de la Real Academia Gallega, oposita en 1934 a cátedras de Literatura Española de Enseñanza Media y va destinado a Canarias. Terminada la guerra civil, marcha a Francia, donde, según algunos testimonios, murió en un campo de concentración. Otros familiares suyos, en cambio, me aseguran que, gracias a Gabriela Mistral, a quien había conocido durante la estancia de ésta en La Coruña y a quien Casal había avisado para que ayudase a su compañero, logró marchar a México y allí falleció muy pronto.

En 1929 reaparece *Alfar* en Montevideo, con el mismo formato e impulsado y dirigido, naturalmente, por Casal. Y aquí una cosa muy curiosa: la revista lleva el número 61. Es decir, se enlaza con el último número publicado en La Coruña por el cónsul. ¿Significa esto que la reaparición con Juan González del Valle no había sido autorizada ni era reconocida por Casal? No lo sé. De vuelta a su país, este último ocupó un cargo en la Asamblea Representativa del Municipio de Montevideo hasta 1933, en que es destinado al Museo Municipal de Bellas Artes. Destituido por la Dictadura en 1937, pasó varios años de gran estrechez económica hasta que fue rehabilitado por la República restaurada. En medio de esos avatares, con periodicidad muy variable van saliendo números de *Alfar:* desde el 61 y 62, repetidos, hasta el 91, correspondiente a enero de 1954. A la nómina de colaboradores habituales se unen Alberti, con más frecuentes poemas, Lorca, Aleixandre, Juan Ramón Jiménez... Cuando estaba aún en prensa el número 91 falleció J. J. Casal. Como un «mensaje de devoción» a su memoria fue añadido a la revista su poema titulado «Recuerdo»:

... ...
Mi corazón es pájaro de agua
de tus copiosas venas de la tierra.
Piensa en un vuelo más que se le ha extraviado.
Ni tú me esperarás. Ni yo he de ir.
Hay en mi muerte lluvia. Echala al campo.

Así terminaba una de las más apasionantes aventuras literarias de los años veinte. Años de transición en la estética, de las que *Alfar,* heredero de *Vida,* fue lo que su significación titular proclamaba: taller en que se amasaban nuevas formas en que escanciar el vino de la poesía.

Víctor G. de la Concha
Avenida de Arteijo, 18, 3.º
La Coruña

RESPUESTA

POR

PEDRO PROVENCIO

Si por lo menos lloviera de verdad. Más de uno dice que el culpable de todo es este clima que nos enturbia la cabeza con ráfagas nada más de frío y cambios bruscos hacia días primaverales en pleno mes de enero. Pero él no es ningún visionario y esto no tiene nada de espejismo. Tú lo conoces tanto como yo, mejor que yo: pared por medio os dieron a esta luz y juntos aprendisteis los secretos del barro con orines, del fuego, de los tejos de ladrillo, de las guerras con hojas de nopal, del primer cigarro y la primera masturbación. ¿Qué mecanismo frágil quedó sin conectar en aquellos orígenes? Recuerda. ¿Hubo algún árbol que no lo atrajera, algún objeto mutilado, olvidado en el estercolero, para él que no encontrara una forma de jugar? Le oí decir que por entonces se detuvo detrás de su madre, vería un cuerpo espigado, con los hombros agudos y el pelo en una deshecha permanente, «una mujer a quien no oí nunca cantar», ¿recuerdas?; «sólo la he oído quejarse, y por entonces la oía también maldecir, ya lo creo, y muchas noches se encerraba en la cámara llorando»; se acercaría a ella hasta percibir el olor a regazo, que es lo único que creía recordar de su niñez remota, «no venía de ningún sitio, no acababa de hacer nada, le dije, "bueno, y ahora qué hago yo", lo dije como sintiéndome incapaz de mover un dedo, como si de pronto hubiera comprendido que de la respuesta dependía todo mi futuro». ¿Por qué nos preguntaba tantas veces si nos había narrado ese episodio? Recuerda. Os peleabáis, poníais una moneda de cinco céntimos sobre un raíl a la hora del correo, os sentabais a esperar en una linde, la recogíais después de pasar el tren: estaba demasiado chafada para que pudiera aparentar el doble de su valor. Empezábamos a conocernos, pero todavía no me permitíais entrar en la cueva donde escondíais un tesoro de cristales de color, naipes viejos, cerillas y algo más de la mitad de un libro de fábulas de hojas amarillentas carcomidas. ¿Lo viste alguna vez indiferente a algo? ¿Te dijo qué buscaba tantas noches en la balsa de los Cánovas?

Déjalo. Bastante te han preguntado ya. En el pueblo no ocurre todos los días un cataclismo así, pero estate seguro de que esta conmoción

contagiosa que hace salir a los vecinos de sus casas a preguntar si ha habido carta. «¿Ni siquiera un telegrama? Hay que ver, qué cabeza.» No durará tanto como sé que le estará durando a él una tensión incontrolable, no triste, un afán de conseguir la revelación de sí mismo que ha supuesto su decisión, una concentración inasequible a palabras de nadie que mañana le abrirá los ojos por puro esfuerzo sobrepostor, faltos por primera vez de la inercia que este aire blando inyecta a cada hora del día con especial intensidad en nuestros músculos.

El perro nos conocía y nos dejaba pasar. A mí me gruñía al principio, pero a la tercera o cuarta vez llegué solo y me estuvo sacudiendo las piernas con el rabo. El no acudió aquella noche y creo que después ya no volvió nunca a la balsa. Entonces creí que se había enfadado conmigo, porque la noche anterior no me había atrevido a echarme con él al agua desnudo, pero hoy pienso que si no volvió fue porque su vitalidad había agotado todos los recursos de aquella situación, y nuestras conversaciones empezaban a sonarle siempre igual reproducidas por el eco de la pared curva de la balsa.

Te vio, estoy seguro. Llegó momentos antes de que tú pusieras el motor en marcha, se detuvo en la sombra que fundía el rincón ahumado bajo el porche medio roto con la cuadra poblada de lentos bufidos y pezuñas descuidadas, con la era vacía, con la noche del campo. Desde allí te vio encender un cigarro, cebar el motor, arrancar, alejarte, y creo que ése fue su momento de pensar si vale o no la pena satisfacer las nuevas necesidades que han ido despertándose, clavándose como empalizadas alrededor de cada uno, obligando a los que antes tenían libre acceso a una intimidad sin conflictos a ser ahora íntimos y temibles a la vez, necesarios más que nunca y, desde ahora, peligrosos. Satisfacer: eso es tan fácil que apenas tiene nada que ver con la impaciencia. Sería hermoso decir que mientras se alejaba se cruzó con alguien a la salida de un bar o en el pasillo de un tren y le pareció de pronto haber visto a alguno de nosotros, que bajó la cabeza y acusó un golpe de nostalgia con el que hacía justicia por un momento decisivo a quienes no tuvimos valor o espontaneidad o, simplemente, hombría para salir de madrugada a despedirlo. Pero bástenos saber que no nos recuerda con rencor. Tú sabes bien que nos quería hasta el punto de no entristecerse cuando lo demostraba, y no puedes imaginártelo, como yo no me lo imagino, ni él podrá imaginarnos sintiéndonos culpables de nada que ocurriera entre nosotros; es decir, ¿que no influímos nosotros para que tomara una determinación así?

¿Qué error, qué descuido apenas reconocible cuando volvimos atrás la vista para repararlo y una carcajada provocada por él mismo hizo temblar la mano ya tendida, olvidar su objetivo, seguir adelante ja-

leando? Ahora, ya ves, me pregunto a mí también. Entonces ya éramos inseparables. La cueva, la balsa, todo se había empequeñecido para nuestro interés, y lo que nos atraía era cada vez menos trascendente. Inauguramos nuestro escepticismo cuando ella tuvo la debilidad de decirnos que elegiría a uno de los tres. Te eligió a ti y nos fuimos los tres medio borrachos sin mirarla. Si me hubiera elegido a mí habríamos hecho igual. ¿Y si lo hubiera elegido a él?

Más que dudar de él creo que hay que decir que en realidad no lo conocíamos. Eso a mí no me frustra nada, te lo aseguro; pero me intriga. Ahora recuerdo las noches que vivimos juntos y nos veo tan distintos. Entonces éramos puros conquistadores del presente, atrapábamos la vida que se nos desvelaba día tras día y encontrábamos en cada matiz un motivo de fiesta, en cada problema insinuado un afianzamiento en nuestras soluciones casi mágicas. El que menos bebía era yo, pero me emborrachaba igual con las canciones, los gritos por las afueras del pueblo, el viento que se nos metía por los ojos y, ya en los últimos meses, aquellas discusiones febriles que llegaron a ser nuestro vicio más sabroso. Era algo insólito en nosotros, pero parecía haberse estado fraguando durante siglos en nuestra garganta. Un nuevo disco, el último número de la revista, el comentario de una emisora extranjera, un programa de televisión; el viejo, que se reía ante los destrozos; ella, que aún nos estaría esperando; los sondeos infructuosos en el monte o las fiestas del patrón eran incentivos para enredarnos en una indagación de causas, en una traducción de lugares comunes a situaciones concretas, más bien imaginadas al principio, pero poco a poco más reales, de manera que lo que empezó siendo una proposición cómoda de soluciones a gusto nuestro acabó en un análisis milimétrico dentro del que nos incluíamos sin piedad, que nos dejaba en pie, ansiosas de eficacia, limpias energías recién descubiertas y —ahora lo veo, pero ¿por qué?— algo ya desalentadas.

Su acierto, no sé; pero su entusiasmo sí era mayor que el nuestro. Sólo él se quedó allí empapándose, ayudándole al viejo a contener con cuerdas y arpilleras la tierra que se desplazaba hecha pellas enormes de barro hacia la rambla desbordada que, en pocos minutos se había colmado con los arrastres del monte, bajo la única lluvia intensa del año, una irónica lluvia desproporcionada que en su media hora de fragor borró sembrados, desarraigó árboles y socavó calles enteras para acabar en un revuelo rápido hacia el sur y dejar sobre el pueblo un arco iris indolente.

«Es un egoísta. No ha pensado nunca en nadie más que en él. Se va a acordar de ésta; pero aquí que no vuelva.» Si volviera lo recibirían llorando, pidiéndole débilmente explicaciones, conformes otra vez y

complacidos en lo más ingenuo de sí, en esa intimidad que ellos no enriquecen sino con demasiado esfuerzo o con una certera violencia provocada desde fuera, en los recovecos encallecidos donde hay frases fatalistas para todo, para los buenos y para los malos años, para la sequía y para las promesas de riego, para un recién nacido y para un muerto.

Pero quién sabe en qué ambición llegó a cristalizarle la tristeza. Una forma de escuchar, el juego hábil de los dedos para tirar la ceniza del cigarro, las contorsiones de su cuerpo cuando bailaba sus canciones preferidas, la obsesión de insistir siempre en el eje del problema, toda la noche para leer aquel libro, el gesto, sobre todo, el gesto de mirar a la calle por la ventana del bar cuando nos reuníamos a la salida del trabajo, ¿no eran síntomas de la marca imperiosa que le estaría agravando el pensamiento, madurándolo a fuerza de ahondarle las raíces, tendiendo así con más vigor a rebelar su vista contra el horizonte pardo que lo había rodeado siempre? Y no es que ahora quiera yo justificarlo. Ni él lo necesita ni a nosotros nos serviría de nada. Es que no lo vi nunca tan triste como aquella vez que golpeó la pared ahumada con las dos manos para subrayar el agobio con que nos respondía, porque otra vez habíamos llegado a conclusiones solamente ideales y gritaba que no, y no sabía qué razones oponer, pero no, y los tres sentíamos que se nos enfrentaba desde sus entrañas una acuciante necesidad ciega de lucidez. No sé, no sé si acertó con irse; pero también era entusiasmo su tristeza.

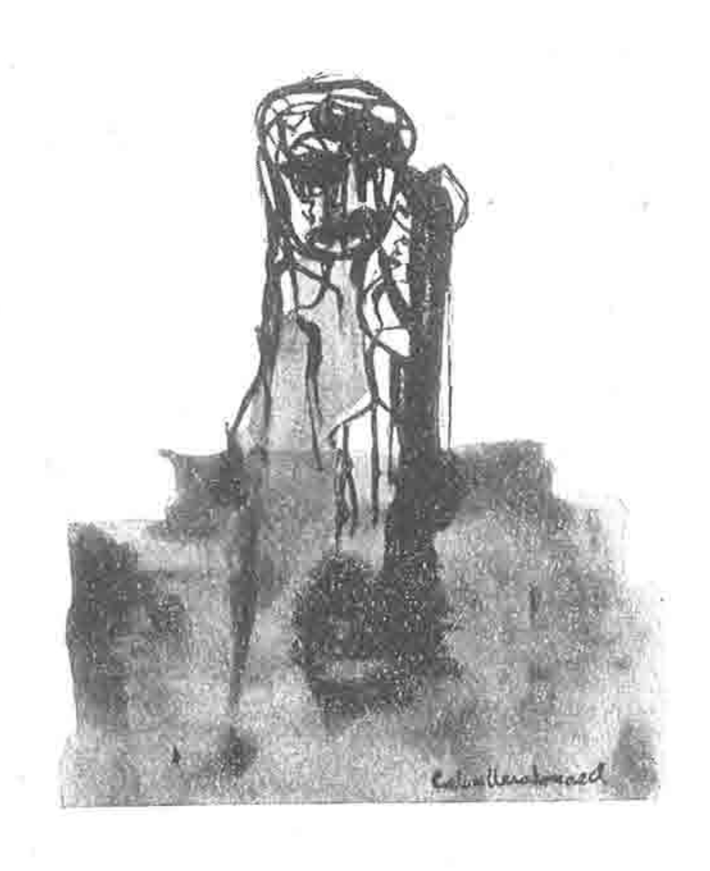
No es que fuera la noche su especialidad, no es que le gustara estar solo, ni que se sintiera desgraciado porque sus padres o porque ella...; por favor, eso sería simplificarlo impunemente, destruirnoslo. Esto no es una leyenda de final absurdo contra la que podamos esgrimir nuestra vieja manía de capitularlo todo, de no poner punto final hasta que el personaje no agota todas sus posibilidades para convencernos de que nos pertenece. También a ti te gustaba irte con las primeras copas y dejarnos celebrar el éxito de tu insistencia y del latido imponente de tu moto, que ella oiría desde que salieras del pueblo y enfilaras el camino y el perro de los Cánovas se inquietara esperando el azucarillo de cada vez que ibas. Pero él estaba siempre más cerca que nosotros de las cosas, sí; quizá por eso cuando las abandonaba era tan radical. No le importó hacer a pie el camino —de niños, cuánto menos nos costaba ir— para convencerse de que aquella etapa estaba ya quemada, no tenía ya atractivo para él, había vuelto a llegar antes de lo previsto y una prolongación de sus actos era ya inconsecuente con sus apetencias, y detenerse y reposar la oscuridad era lo más oportuno para dejar que los pies y la cabeza volvieran a acoplarse. Si hubiera ido

el día anterior me habría visto a mí y habría pensado igual, y tú me estarías hablando ahora.

Pero yo no aguantaría que me estuvieran preguntando todo el día lo mismo, con la misma entonación lastimera y acusadora, sus padres, sus vecinos, incluso ella; ese coro impersonal que habla como si un resorte hubiera sido pulsado por un dedo implacable y dejara teñir esta luz estragada con una retahíla ancestral de espamentos y lamentaciones. Cuando lo vimos solo a la salida de su patio mirando como por primera vez el monte, ninguno preguntamos por qué. Preguntamos ahora, cuando por mucho que nos satisfagan las explicaciones nadie puede saber ya la verdad.

Dejémoslo así. Sabemos que en cualquier momento —¿no lo estás deseando ya?— puede colmársenos a nosotros también la capacidad de supervivencia; para entonces ya nos habremos familiarizado con el riesgo y alguien nos calificará de desequilibrados; será posible cualquier forma de romper nuestros límites y ampliar los cauces por donde asimilar ingredientes nuevos para la nueva actividad de nuestro metabolismo. Entonces —¿te imaginas?— empezaremos de nuevo a elaborar hasta las mínimas respuestas. El ha respondido ya. Pero ¿qué?, ¿a quién? Por lo menos ha intentado responderse a sí mismo. ¿Y a nosotros? En fin, qué importa que nuestra confusión lo juzgue demasiado intransigente. Con el tiempo —¿me oyes?— ellos lo aceptarán por mera costumbre de sufrir, como han aceptado tantos desastres incomprensibles. Nosotros somos los que no nos acostumbramos todavía a nada. El, el primero. Más vale así, ¿no? Quizá sea la única forma —o al menos nuestra única forma— de permanecer alerta frente a los acontecimientos, dentro de ellos —tú y yo, qué pobres acontecimientos—, preparados para improvisar con toda la eficacia de que seamos capaces la primera respuesta o el salto que nos exija el nuevo nivel de nuestra impaciencia.

Pedro Provencio
Magnolia, 71, 2.º B.
Madrid - 20



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas

«ALEGORIA Y SIMBOLOGIA»

La perdurabilidad de la expresión se confía a los símbolos, a los que se impone el deber de acumular y transmitir experiencias. El temor a la muerte es el intento de no dispersar en la mezcla confusa del imprevisto esa parte de nosotros que nos parece haber aceptado «definitivamente». En la imperfecta equivalencia de los significados de los símbolos se enlazan las generaciones. Los símbolos se mantienen fieles a la polivalencia de los mensajes. Para evitar que se disuelvan en un mayor tiempo de aquel en el que viven y se renuevan las generaciones humanas, los símbolos crean una sintaxis, y en función de una normativa, que parece no tener en cuenta las lógicas sucesiones del intelecto humano, computan proposiciones en las que el sujeto-predicado no es cronológicamente adecuado para expresar la sustancia-atributo. Estos, pues, descomponen las versiones sociales de los sucesos y los recomponen sin un fin preestablecido por otra sugestión u otra hipótesis.

Las modulaciones de frecuencia en las que se determina el «clima» del arte tienden a desquiciar la obligatoriedad, entendida como una constante del comportamiento humano, y las relaciones sociales, dentro de las cuales la curiosidad natural termina invitablemente en la dispersión. Los propósitos de fuga son el margen de seguridad, en cuyo interior se busca desesperadamente no dejarse deslumbrar por las «empresas» anónimas y terribles de la lógica de los «otros». Cuando esta condición de sumisión injustificada de alienación intenta verificar y sancionar sus premisas en la práctica, se determina un sentimiento de impotencia, destinado a suscitar casi siempre la rebelión. La conciencia se siente herida y se deja ir como los lemas: con los ojos frente al sol hacia los más insanos propósitos.

El final de una época es el grado de fatalidad con el que se manifiesta un sentimiento de soledad y de insatisfacción. La facultad de pensar por medio de ideas abstractas, de confiar a la memoria el contenido de nuestra fantasía creativa, pule los contornos de las cosas, abre investigaciones surreales sobre las épocas pasadas y hace de los fantasmas de la creación las «referencias orgánicas» de la continuidad. He aquí por qué las intuiciones del arte son perdurables. Estas

reflejan la «contradicción» entre el tiempo de la sucesión de la experiencia (en el que se insinúa el desconsuelo) y el *momentum* subjetivo y polivalente en el que todo lo que ha sido se recupera, fusionándose sobre otro plano y para otro fin.

La figuración da categoría a los sucesos, referencia causal a los hechos; su función consiste en un sobrentendido, en un alargar la tendencia hasta el límite de la justificación unitaria de todas las proposiciones y los contrasentidos. El arte es un tejido de símbolos, en el que la yuxtaposición y las subsecuencias pierden su significado alegórico. La eventualidad se convierte así en categoría de la expresión. Sobre este plano se aventuran las ocasiones de la forma: el suceder aquí o allá, en un momento significativo o en los pliegues de la memoria ancestral, tiene el ritmo de la revelación de una revelación invocada, inspirada por el hombre. La alegoría es, sin embargo, el énfasis del detalle, una aproximación de contrasentidos para resultados breves e inmediatos. Todo lo que se representa en la escena del mundo se puede reducir al efecto ejemplar de una circunstancia, y en este sentido la alegoría baja de tono la vida para dejar incontaminado el reino de la realidad. Los dos ritmos se entrelazan: uno, el de la realidad, restituye al otro, el de la fantasía; uno habla del otro, sin sobrentendidos. La alegoría lo evoca. Sus referencias a la realidad se alejan por la intensidad del enfrentamiento con el que las cosas se acercan a la conciencia. Esta se libera de toda hipoteca simbólica. Se devana en la narración, sin proponer un orden o una sucesión a las cosas. Es un apunte sobre las apariencias, aceptadas como tales, sin tener, pues, un significado. Y sobre esa falta de significados, la alegoría compromete el pensamiento con la falsa «perennidad» de las referencias, de las equivalencias y de las adjetivaciones.

Para que la palabra tenga un efecto creativo tiene que dividir el orden mecánico, en el que se presume están implicadas las cosas, por el orden innovativo en el que el ser humano es capaz de intervenir para representar la mutabilidad del universo (1).

La alegoría —afirma Wolfang Goethe— transforma el fenómeno en concepto y el concepto en imagen, sin que el concepto pierda sus características distintivas y se «resuelva» completamente en la imagen. El concepto distiende la imagen y le impide asumir esas característi-

---

(1) «Es muy distinto que el poeta busque el detalle en lo universal, o vea lo universal en el detalle. De la primera forma se deriva la alegoría, donde el detalle vale sólo como ejemplo de lo universal; pero en la segunda consiste propiamente en la naturaleza de la poesía: expresa un detalle sin pensar en lo universal o remitir a él.» «*Wolfang Goethe, Maximen und Reflexionen, Werke.* Vol. XXXVIII, p. 261, cit. por GEORG LUKÁCS: *Alegoría y símbolo,* «Belfagor» XXIV, N. 2, Florencia, 1969, p. 126.

cas impropias y aparentes en las que efectivamente consiste. El concepto nos lleva a una operación racional, que para ser tiene que hacer referencia a módulos vitales, a fuerzas interagentes entre ellas, capaces de renovar el aspecto de las cosas. Las imágenes que se representan son función de la energía vital que tiene unido el universo. El nexo entre las imágenes efectivamente realizadas y las eventualidades está constituido por la expectativa simbólica. La Naturaleza —afirma Goethe— se manifiesta en el mundo de los fenómenos: lo incognoscible no tiene ninguna relación con el hombre. La verdad está en el nivel de aproximación con que pensamos el absoluto (2).

La alegoría lleva al estado de conocimiento, ese grado de imprevisibilidad que es innato en la visión del mundo. El conocimiento parece hacerse por estratos, objetivación de detalles. La disantropomorfización es un proceso aparentemente abstractivo de la realidad. Una entidad privada de cualquier tipo de atributo, es decir, que no nos llevase a un fenómeno, no podría de ninguna forma referirse a la realidad. Lo inimaginable es impensable; el no ser es el límite más impreciso y efectivo del existir.

La diferencia entre alegoría y símbolo consiste, según Lukács, en el hecho de que la fijeza de este último tiende a hacer «dos veces eterno» el dualismo entre percepción sensible y contenido racional. En la alegoría —escribe Lukács— «la transformación del concepto en imagen no sirve para superar, sino para eternizar la cesura entre el reflejo sensible-humano de la realidad y el conceptual-desantropomorfizante; sólo que esta cesura, precisamente a causa de la apariencia sensible de la imagen, asume el carácter de contraste entre el mundo inmanente-humano y un mundo trascendente a él opuesto» (3). Si la alegoría no consigue anularse en la imagen, es porque no la crea; le da solamente proporciones en relación a una realidad postulada en base a tiempos objetivos. La alegoría no puede oponerse a la simbólica porque no tiene ningún elemento en común con ella. Y mientras que la simbólica es función de la imaginación, expresada por las ideas, la alegoría es conclusión de sí misma. Ejercicio de narcisismo, exploración de las estructuras y de las regiones en las que se efectúan las transformaciones. La alegoría es la utopía de la estática; no condiciona la libre expresión de los pensamientos; los conduce en una sola

---

(2) «Lo impenetrable, ante lo cual él (Goethe) se resigna, está manifiesto para él en el mundo de los fenómenos; no el absoluto en sí, sino el reflejado reflejo de su (absoluta) majestuosa lejanía: *Im farbigen Abglanz haben wir das Leben* (En el reflejo colorado tenemos la vida).» ERICH HELLER: *El espíritu desheredado*, traducción it. G. Gozzini Calzecchi Onesti, Adelphi, Milán, 1965, p. 25.

(3) GEORG LUKÁCS: *Ob. cit.*, p. 127.

dirección, en un intento de desnaturalizar, empequeñeciéndolo, el ímpetu creativo.

La alegoría prescinde de todo ese aparato de signos del que se sirve la idea, y la totalidad expresiva que ésta representa se pliega sólo en las proposiciones declarativas y en el empleo de la palabra como un todo, como un proceso definitivo e invariable... Pero también en esta elección la determinación alegórica acepta o rechaza una o todas, menos una, las versiones y los significados de las palabras, de modo que puede detener y agigantar artificialmente las diferencias no positivas que aquéllas tienen en la frase y en el período. El concepto, que es la consecuencia alegórica de la imagen, hace referencia al fenómeno e intenta vencer las fronteras del tiempo. Este es una tendencia icástica de la especie para detener cantidades relativas en volúmenes objetivamente evaluables; es un intento de prefigurar la precariedad de la imagen. La idea, sin embargo, se estructura de figuraciones, emana de un conjunto de hipótesis y da un curso a los pensamientos; en cierto sentido es la anticipación de la realidad. No concluye en un propósito, como sucede para la alegoría que sobrentiende una ética del comportamiento, sino que irrita los propósitos en la contraposición para que sea evidente —y en cierta medida mecanicístico— su recíproca elaboración (4).

La pérdida del carácter mimético de algunos objetos priva a la alegoría de su función estética o religiosa. Sobre todo durante el período mágico se impone a los objetos mediar entre los hombres y la divinidad. La tendencia a trascender instintivamente las formas de la realidad oscurece su fugacidad. Los signos, los trazos ornamentales eluden la realidad. El hecho se representa, encuentra en el interior de las relaciones entre las cosas la inmanencia de lo divino. Y las fuerzas que retienen o conjuran son aquellas mismas que componen la estructura del átomo. Estas hacen que alrededor de la entidad que representan se produzca una curiosidad desviadora de las causas últimas que las han producido y la induzcan a concentrarse sobre los efectos presentes o remotos que aquellas causas han hecho evidentes. Por esta razón las pinturas rupestres del paleolítico tienen a posteriori un carácter evocativo, es decir, tienden a hacernos recordar el clima de inestabilidad espiritual en el que nacieron. Su «amundanidad» (falta de mundanidad), como escribe Lukács, no es debida solamente al hecho de que no aspiran a crear un mundo, sino, sobre todo, a la

(4) «... según la exigencia goethiana, la imagen que en la simbólica desarrolla la idea por el fenómeno sigue una *delicada empiria*, que descubre en la realidad misma lo universal y, retransformándolo en el detalle, lo hace evidente como propiedad concreta sensible de los mismos objetos». *Ibídem*, p. 128.

vaguedad con la que el objeto es representado. El desvanecimiento del hombre primitivo es en este huir la figura, la proporción de las partes para deformarlas en relación a aquellas fuerzas ocultas que invaden como una pesadilla su mente y le guían las manos. No dispone de libertad para pensar: aprende a hallar en la ornamentación un silencioso filón de protesta y un medio de comprensión. De aquí surge el mundo: de una disquisición de la fantasía creativa que está atenta a sustraerse a la atención a la verdad de las causas. Por un movimiento revolucionario la alocución vuelve a ser símbolo; se resquebraja la autarquía de subsistencia de la región que imagina aprender cuanto aspiraba saber sobre la naturaleza de las cosas.

La objetividad fuera de categorías e ilusoria de las primeras figuraciones pierde interés; cuando el pensamiento vuelve a imprimir en el signo, la persona impone su propia autonomía y da carácter a los recuerdos. Las geometrías son los recuerdos de las visiones del mundo. Estas pueden prescindir del mundo como entidad «opuesta» a la del hombre, saben vivir por intuición. Las geometrías son ejercicios de previsión sobre lo que es posible imaginar, sobre la «duración» de las evocaciones de las imágenes. La trascendencia comienza con la razón. La convicción de que lo representado no es más que un aspecto de lo representable hace que el conocimiento resulte de coordinadas de conjuntos, cada vez más «adecuados» a la realidad natural. La autonomía está en la esfera de los propósitos. Ser en lo divino o negarse a él es una declaración de voluntad; la dependencia del divino significa la admisión de dos planos complementarios del acto creativo. «La *mundalidad* de las obras de arte se basa, por tanto, sobre su propia estructura categorial, por el hecho de que cada simple objeto está configurado de forma que revela de por sí, como forma aparente inmediata de sí mismo, su propia esencia, la esencia de su relación con el mundo exterior» (5).

La alegoría está en la falsa objetividad de cuanto se desprende de los hechos. Son las visiones quiliásticas, las religiones y las utopías las que confieren a la simbología un significado subjetivo, capaz de eludir a la persona, que se debate entre una realidad presente y concreta y una realidad que la supera. Como la inutilidad es la razón del arte, así el sentimiento religioso es una soledad en expansión a los confines de lo pensable. El sentimiento trágico de la vida se ensombrece en la concepción religiosa no para turbarla y debilitarla, sino para darle el frenesí de lo irreparable. Cuando la desesperación incide sobre la espera milenaria, las alegorías agitan las conciencias

(5) *Ibídem*, p. 130.

y enseñan la vía de salvación a las mismas. Dios es el punto terminal de la peregrinación, el fin del sufrimiento. Las aspiraciones se cimentan, pierden toda continuidad con la tierra y emigran a territorios desiertos. Los místicos, sin embargo, encuentran en cada gesto de la naturaleza el sello de una voluntad que se adapta a su presencia, que los ha querido y los acepta. Sus actos sacramentales despojan de conjuros la tragedia. Son un engaño a la razón. Vigilan su tensión espiritual y hacen que el dios de los ejércitos se transforme en el dios de la resignación. El misticismo es un ejercicio de «profunda» resignación. Sobre sus efectos está impresa la «vocación» del bien, una fuerza cinética que se identifica con la vida. Sobre estos principios aletea siempre una sombra de duda. Es la duda que rige al universo, que alimenta la fe y la perdición, que hace un todo con la historia del hombre.

La alegoría fracasa en la empresa efectuada por el símbolo; la primera se detiene en la constatación de un orden de pensamientos; el segundo se remonta a los tiempos y a los espacios que las generaciones han conseguido explorar (6). Pascal sustrae la intimidad del hombre del peso de una soledad aplastante y coral. El enseña el eco de lo profundo, el murmullo objetivante que desde lo más íntimo del hombre sube hacia la tierra, los cielos y los espacios abiertos que parecen inexplorados y que sin embargo viven ya en la memoria. El ser se convierte de esta forma en un trámite, en un «experimento humano».

La semejanza o la desemejanza de dos objetos no provocan la trascendencia, la superación de su imagen. El acercamiento de dos objetos aparentemente heterogéneos, afirma Max Ernst sobre la línea

(6) Dionisio Areopagita deriva la alegoría de la analogía. Pero es difícil comprender cómo se puede llegar de presupuestos antropomorfizantes a una concepción desantropomorfizante. «Con la ayuda de estas imágenes nos podemos elevar hasta las cosas inmateriales privadas de imágenes, presuponiendo que las semejanzas no se entiendan en sentido terrenal»: DYONYSIUS AREOPAGITA: *Die Hierarchie der Engel und der Kirche,* Mónaco, 1955, p. 107.

A este resultado llega también Karl Barth, que, como sabemos, se ocupa de las relaciones hombre-Dios. El primero en dar una definición del símbolo y de la alegoría es Riccardo di San Vittore, que sostiene la naturaleza intuitivo-filosófica del primero y el carácter autoritario de la segunda. Su concepción refleja el interés manifestado por algunos pensadores de la Escolástica no sólo por la armonización de las relaciones mundanas y ultramundanas, sino también por su íntima conexión. La estética romántica (Friedrich Schlegel y Novalis) exalta la alegoría, el fragmento, la runa: la parte que rechaza al todo. Walter Benjamín, en nuestros días, repropone el problema de la actitud del hombre frente a la realidad en la «representación» alegórica y simbólica. El rehabilita el concepto de unidad en contraposición al de fragmentariedad, «pero no llega a constatar —escribe LUKÁCS en *Alegoría y Símbolo,* cit., p. 157— que el hacer imponentes las cosas equivale a mistificar, mientras que en el reflejo desantropomorfizante, en su cumplimiento estético, está implícita la tendencia a demistificar las cosas, a despojarlas del carácter de fetiche, a reconocerlas justamente como mediadoras de las relaciones».

del Areopagita, tiene una fuerte carga de sugestión porque secunda y demistifica la arbitrariedad. La libertad de la imaginación parece prescindir así de la disposición de las partes, vive una vida autónoma, «soberana», abandonada en el corazón de las cosas, de donde no puede sacarlas sino un movimiento uniforme o un signo. El símbolo consiste, pues, en descubrir las cosas que la alegoría ha ocultado: el símbolo vuelve a proponer continuamente nuevos aspectos del mundo o mundos nuevos; la alegoría evidencia los aspectos de lo que se define como «real» para inducir a los hombres a distanciarse.

En la evidencia se esconden, pues, las fuerzas secretas que rigen nuestras convicciones. El código de amor es el recuerdo, el apego a una región de propósitos y a ese hacerse de la conciencia que anima el presente. El pasado inviste la memoria y le inflige la pena de vagar de un lugar a otro para fortalecer las visiones que nos tienen atados a una edad perenne, la edad de la nostalgia. Los objetos se liberan de su peso, se amalgaman en perspectiva y vuelven a adquirir los humores que tienen en el limbo de la vida. Estos son un reclamo, una meta para los rápidos regresos que hacemos mentalmente, intentando convencernos de que no son las realidades efectivas y evidentes las que nos pertenecen y a las que pertenecemos. La epopeya del regreso a los primeros movimientos de la conciencia es inmediata, sin estupor. El descubrimiento de un punto terminal en la vastedad de lo creado. Es el ancla que lanzamos para nuestra salvación. No nos queda más que abrir los brazos a una voz, a un signo, para saber que formamos parte de un mar de tintas, de un mar de lava, de un rostro, de un derretimiento.

El destino se ha encarnizado en el vacío. Nosotros somos esperanzas reprimidas y reprimimos el vacío. Cada pensamiento filtra el aire que nos rodea, sedimenta en un sol de fuego o marchita en un plano de tierra quemada entre rocas solitarias, en el rompiente de olas exhaustas de viento. Nosotros figuramos el movimiento, la ósmosis del ser, la constancia de un propósito, y en la prefiguración de sucesos cercanos o lejanos a nosotros, resumimos lo que ha sido y lo que será y confiamos a un signo el discurso de las cosas perdidas y halladas entre tiempos llenos de recuerdos. Así se determina la nada, termina de ser un prejuicio o un acto injuzgado para convertirse en indicio de un sonido o de un efecto de tintas que se han dispersado antes de conseguir imprimirse en el tiempo. De esa intimidad primigenia amamos hablar en las memorias; en esas condiciones infinitésimas amamos encontrar la casi presencia del pasado y el sentimiento de la separación: «Le signe memoratif est une présence partielle qui nous fait éprouver, avec doleur et délice, l'imminence et l'imposibilité de la res-

titution complète de l'univers familier qui emerge fugitivement hors de l'oubli» (7).

La nostalgia mina nuestros pensamientos, los hace inadecuados para afrontar el asalto del tiempo. En ella perdemos nuestra vocación de ser diferenciados, nos enfermamos y morimos de sutiles penas. No hay un lugar del alma más indefenso al pasado. Sin embargo, tendemos a él con todas las fuerzas posibles porque ambicionamos hundir las esferas y las eventualidades en un punto solitario, el cromosoma de las descendencias con las que respresentamos los efectos. Nosotros estamos apegados a lo que ha sido, porque lo que ha sido podría haber sido de otra manera: el futuro está allá, en la prueba de fuerza con los elementos, en la desposeída voluntad de los espacios de crear un suceso de tiempos unitarios en los que proponer a la unidad vital el medirse con la armonía de las esferas.

El arte de la memoria es la melancolía de la revolución. Los poetas del *stil Novo* miden los estados de ánimo y de apariencia. Sus reevocaciones están sacadas de la realidad con recelo. El final de un deseo es el comienzo de una realidad. Melancolías furtivas, pretextos para nuevos entusiasmos; y con ellos los riesgos inveterados de las pruebas de amor.

La sumisión del amante a los caprichos de la amada —una actitud que desde el siglo XI expresa con las flexiones y cadencias de la lengua de oc primero y de los dialectos toscano e italiano después, la extrañeza del hombre al mundo real— deja no prejuzgado o más bien lo adquiere con conturbantes aflicciones espirituales, el ritual de la contradicción. Un rito que es al mismo tiempo acto de sumisión y de liberación: a los que son corteses está permitido amar, pero es el amor el que los hace corteses. El amor es casi siempre el objeto de amor de otro: el universo de uno es la crónica apenas configurada de otro; y aunque el amor de los stilnovistas no es la celebración de un «rito poético del adulterio» (8) porque no consigue reflejar esa condición de dependencia, esa jerarquía de los conjuntos propia de la Edad Media, es ciertamente el intento de derribar sobre un plano más amplio de sustraer al dominio exclusivo del individuo el sentimiento de amor. La destrucción interior es más una serie de circunstación. Nace sin culpa y se la crea para fines extemporáneos, gratuitos, cación. Nace sin culpa y se la crea para fines extemporáneos, gratuitos,

---

(7) JEAN STAROBINSKI: *Le concept de nostalgie*, Diogène, n. 54, Montreal, abril-junio, 1966, p. 104.

(8) Cfr. SERGIO PEROSA, prefacio a C. S. LEWIS: *La alegoria de amor*, trad. it. G. Stefancich, Einaudi, Turín, 1969, p. 7.

casi una prescripción divina que se hubiese abatido sobre el género humano y lo hubiese inducido a dañarse.

En la Edad Media el amor se configura como una actitud. Este impone un ejercicio de bravura, una rendición sin condiciones sobre el plano formal al arte de perpetuar el encantamiento del vivir en común sin perder de vista el modelo más lejano de una figuración ultrasensible, que es el principio de las estaciones del exilio solitario. Los náufragos de amor de la Edad Media van hacia la eternidad con osadía mal ocultada, casi predispuestos a dañarse. El abandono de los sentidos vive en la extenuación de las dudas y de la reflexión: casi un desafío al regulador del mundo que ha previsto sólo para el hombre compromisos de alcoba más que momentos de grandeza. El desafío que el hombre lanza a su suerte es pena de amar, milicia. Por eso son preeminentes sobre todos los actos de la vida medieval las grandes fidelidades y las grandes traiciones. El hombre está implicado sólo a medias: habla de sí como de un émbolo en un torbellino de sucesos que no comprende pero que secunda. «El centro de gravedad está más allá: en las esperanzas y temores religiosos...» (9).

La alegoría medieval está llena de temores y ansias trascendentales; el simbolismo, sin embargo, ha superado ya este estado de ánimo que abandona las pasiones por algo más duradero y real. «En otras palabras, para el simbolista las alegorías somos nosotros. Somos nosotros las *frías personificaciones*, los cielos que están encima de nosotros son las *vagas abstracciones*, mientras que el mundo que nosotros confundimos con la realidad, es el modelo del que realmente existe en otro lugar en un espacio de inimaginables dimensiones» (10). Es, pues, el romanticismo el que abate las barreras que separan al hombre de lo divino y el que lo induce, empujándolo en una dirección simbólica hacia lo absoluto. Es el romanticismo el que descubre en la altivez, en el prójimo, nuestro mismo destino. De aislado y vociferante que es en la Edad Media, el hombre se siente fortalecido por la presencia de los demás en el romanticismo y se libera de las estructuras que lleva que le tienen atado a un estado de conocimiento y atenta a las vicisitudes del saber.

Mientras la alegoría representa al crepúsculo de los dioses (11), el

---

(9) C. S. Lewis: *Ob. cit.*, p. 12.

(10) *Ibídem*, p. 45.

(11) Esta fase de transición de la alegoría al simbolismo es vista por Lewis en autores como *Stazio* de la *Tebaide*, que exaltan las virtudes y las debilidades humanas de los dioses. Los signos premonitores de la decadencia de un pueblo o de una ciudad están escritos en los gestos, en la atmósfera incierta y desconcertante propios de las transformaciones, y los dioses como los hombres más que los artífices son los feroces ejecutores de un inescrutable destino. Como se ha dicho, la alegoría no hace referencia a las causas de un estado de hecho, sino

simbolismo actúa la reducción del politeísmo en el monoteísmo y la mitología asume filiaciones humanas. «Los dioses se convertirán en aspectos, manifestaciones, encarnaciones parciales o temporales de un único poder. Son, en resumen, personificaciones de los atributos abstractos del Uno» (12). Después los vicios del hombre toman el lugar de las virtudes divinas casi como contraposición de iluminadas calles inexploradas los accidentados senderos del yo. El intimismo sirve de contrafuerte al impersonalismo; la fractura entre los dos mundos acaece por grados, pero es irreparable. El hombre prescinde de todo apoyo, abre los ojos y confía en su instinto. Ya no se esconde e intenta todo para curarse del trauma de la realidad. Las virtudes y los vicios se mezclan con los ángeles y los demonios y la salvación del alma se convierte en una empresa cada vez más difícil pero más seductora. En el filón de la tradición occidental (cuyos temas fundamentales se diferencian de los de otras culturas, como la hindú, por ejemplo) (13). El orden real y el orden imaginario siguen contraponiéndose. El conocimiento se entiende como la tendencia a la figuración de un mundo mimético, capaz de acoger en confluencia las contradicciones de la existencia.—*RICARDO CAMPA (Vía M. Malpighi, 2. 00161 ROMA). (Traducción R. CHAVARRI).*

---

que lo repropone con algunas variantes para que se evidencie sin saberlo una mayor contradicción. El primer paso, pues, hacia la comprensión de la parte asignada a las abstracciones en Stazio y en sus sucesores es notar que los hombres de aquella época, si no habían descubierto el conflicto moral, por lo menos habían descubierto la nueva importancia. A diferencia de los griegos, conocían la división de la voluntad, del *bellum intestinum*. El nuevo estado de ánimo se puede estudiar también en Séneca o en San Pablo, como en Epicteto, Marco Aurelio y Tertuliano. (C. S. LEWIS, *ob. cit.*, p. 59.)

Sobre la relación existente entre simbología y espectáculo, véase «Tadeusz Kowzan, The sign in the Theater, An Introduction to the Semiology of the Art af the Spectacle», en *Diógenes* núm. 61, Toronto, primavera 1961, pp. 52-80.

(12) C. S. LEWIS: *Ob. cit.*, p. 56.

(13) Véase OLIVIER LACOMBE: «L'illusion cosmique et les thèmes apparentés dans la philosophie indienne», in *Revue des Travaux de l'Académie des Sciences Morales et Politiques et Comptes Rendus de ses séances*, CXIX, 4, París, 2.º semestre 1966, pp. 57-65.

BUSCANDO UN GRECO MAS CABAL

Hay revistas en el mundo como la *Gazette des Beaux-Arts,* de París; el *Burlington Magazine,* de Londres; el *Art Bulletin,* de Nueva York; que se dedican, desde hace más de cincuenta años (edad de la más joven de entre ellas) a publicar incansablemente todo lo relativo a la erudición del arte universal. Nombro a esas tres por citar a algunas de las más ilustres. Confieso que yo mismo, especialista en la materia, no las leo nunca, sino cuando las hojeo en una biblioteca pública o cuando tengo que atacar un tema preciso y concreto.

De tanto en tanto aparecen en cambio autores —a veces uno de esos mismos eruditos u otro historiador más ambicioso— que emprenden la tarea de escribir un nuevo libro sobre un artista, un estilo, una época, capaz de abarcar en una verdadera síntesis todo el material acumulado de esa sabiduría, que debe ser sin tacha. El esfuerzo resulta bastante inútil si, al mismo tiempo el dicho historiador no cuenta con un enfoque nuevo, personal, que «digiriendo» la información y proyectándola en la pantalla general de la Historia nos permita acceder a una comprensión más englobante del problema. La historia de la cultura es *una,* y el erudito miope parece el sabio distraído de las caricaturas: «el señor que más sabe en el mundo de tal cosa»..., pero que muchas veces no entiende muy bien de qué está hablando.

Aun los buenos eruditos, los mejores, están sujetos a todos los defectos humanos. Es decir, además de ser sabios patentados, son hombres como todos nosotros y tienen sus predilecciones y prejuicios, por no decir sus manías y sus ojerizas. Cuando entonces entre esos «grandes» empieza, por ejemplo, la lucha de las atribuciones, corremos el riesgo de estar cerca del punto muerto. El bizantinismo puede dominar el debate.

El especialista también, como cualquier hijo de vecino, siente o no siente la corazonada salvadora. Bernhard Berenson lo confiaba un día a un íntimo: «Cuando me consultan como experto a raíz de un cuadro antiguo, lo observo detenidamente y espero un momento: si me da una puntada acá (y se señalaba la boca del estómago)..., es bueno.»

Apoyándonos en la «puntada de Berenson» y en el tan maltratado sentido común —que no es tan común como pretendía Descartes—, creo que podemos aventurarnos por esta selva de las recientes adquisiciones eruditas, un tanto azarosas hasta que no queden totalmente demostradas. Para comprobar que así como hay detalles nuevos nimios que no poseen en sí mayor importancia probatoria —días más o días menos en el comienzo de una obra, en la firma de un contrato—, hay, en cambio, precisiones que transforman los últimos alcances de

una cuestión. La idiosincrasia del personaje entero que estudiamos se nos presenta así bajo otra luz. Y esa luz es más clara, es más lógica dentro de lo que estamos acostumbrados a entender por lógica humana. En definitiva: no somos ni tan raros ni tan contradictorios como parecen suponer los pesimistas. Un gran poeta, un gran pintor es siempre lo que en potencia era, venía siendo, desde su juventud: «Genio y figura hasta la sepultura.»

He estado escribiendo un nuevo libro aún sobre el Greco, libro que aparecerá dentro de poco en una editorial franco-suiza. Propongo aquí al lector —puestas apenas en orden— una parte de las que fueron mis notas de trabajo. A la luz de lo que se sabe ahora sobre el Greco —y que cambia todo lo que se había dicho de su formación— me preguntaba yo a medida que pensaba en el problema: ¿hasta qué punto el Greco es original, sigue a los venecianos, quedó marcado por el ambiente toledano...? Estas y otras fueron mis hipótesis de trabajo a medida que iba tratando de afirmar más o menos los pies en ese tembladeral donde se ha hecho tanta literatura gratuita.

* * *

Parece establecido hoy de manera definitiva que el Greco nació en Creta en 1541. El estudioso griego C. D. Mertzios (*Arte Veneta,* 1961) encontró en los Archivos del Estado de Venecia —entre los años 1538 y 1578— citados los nombres de Jorge Theotokis, el padre del artista, y el de Manuel, su hermano, que ya firmaba Theotokopoulos, como el propio Dominico, que aparece en esos mismos registros como diez años menor que Manuel. Siempre según Mertzios y apoyándose en esa fuente, el Greco habría desembarcado en Venecia en 1566 o 1567, o sea a los veinticinco o veintiséis años de edad, y no a los diecinueve como se suponía habitualmente.

Como por otra parte conservamos la carta en que el miniaturista croata Julius Clovicic (que los italianos llaman Giulio Clovio) recomienda al cardenal Alejandro Farnese la persona del joven cretense, a la sazón en Roma, tenemos indirectamente la prueba de que el Greco pasó sólo entre dos y tres años en el taller de Tiziano. Todo esto cambia considerablemente el panorama histórico y hasta psicológico en la vida de nuestro personaje.

En efecto, si parece casi seguro que el Greco estudió con los monjes pintores de iconos en su isla natal, al no haber ido a Venecia tan joven como se suponía, el hecho mismo permite sospechar una actividad artística pre-veneciana en la carrera de Theotokopoulos. La prueba la tendríamos en el llamado *Tríptico de Módena,* pequeño

altar portátil inferior a cuarenta centímetros de altura, que descubrió y atribuyó por vez primera Rodolfo Pallucchini hace ya más de treinta años. Las seis escenitas de este tríptico (aceptado como original por Roberto Longhi y José Camón Aznar, rechazado por Harold E. Wethey) demostrarían la existencia de un Greco anterior al pintor que conocemos: un miniaturista, un *madonnero* cuyas virtudes no se perdieron, sino que fueron superadas más tarde en su futura evolución.

Según esta nueva perspectiva, el Greco, después de pasar dos o tres años aprendiendo en Venecia la gran pintura, deja esa ciudad en donde un joven extranjero por dotado que sea no puede hacer carrera, ya que los «grandes» están aún en vida y en plena productividad. En contra de lo que se creía, es, pues, en Roma donde el pintor va a pasar la temporada italiana más larga: casi seis años, los que van de 1570 a 1576, fecha del viaje a España. No sabremos nunca si, al dirigirse a Roma, el Greco buscaba sólo perfeccionarse o simplemente trataba de encontrar trabajo o, como es más probable, ambas cosas al mismo tiempo. Puestos a suponer podemos pensar que para ir de Venecia a Roma lo más seguro es que haya seguido el itinerario artístico que pasa por todas las ciudades intermedias importantes.

Si su estancia italiana lo transformó definitivamente de miniaturista y pintor de iconos o *madonnero* en un artista hecho y derecho, tenemos ahora la tentación de preguntarnos qué cosas de las que vio en Italia antes de los treinta años pudieron impresionarle y cuáles quedaron para siempre en el bagaje de su expresión artística.

En escultura no hay duda de que su ideal parece haber sido Jacopo Sansovino (1486-1570), artista florentino radicado en Venecia, amigo íntimo de Tiziano, y al que —como a Aretino— había visto frecuentar la *Casa Grande,* como llamaban a la residencia principesca de su maestro. Es evidente que los futuros y modestos intentos del Greco en el campo de la escultura nos ponen en presencia de un tímido imitador de Sansovino. Lo curioso, por no decir lo absurdo, es que, en su pintura avanzada, el Greco demuestra haber captado lo que de más original tiene la escultura manierista (al menos la de Alonso Berruguete) y ha logrado trasponerlo —con éxito notorio— en sus mejores cuadros. Decididamente somos un nudo de contradicciones, y en nuestras distintas actividades alcanzamos también diversos «niveles de investigación» en el dominio de las formas o del pensamiento puro.

En arquitectura, al principio, el Greco también parece haber quedado fijado en los recuerdos venecianos de su juventud. O sea, el mismo Sansovino con las obras que le dieron fama, y el rival y crítico del florentino, Andrea Palladio, cuyos *Cuatro libros de Arquitectura* tuvo

siempre en su biblioteca nuestro pintor, junto con los de Alberti, Labacco, Serlio, Rusconi y Viñola. Con todo, si el Greco no evolucionó en escultura, no puede decirse lo mismo del otro arte que practicó con mucha dignidad. En su carrera van avanzando en audacia y tridimensionalidad (verdadero anticipo del Barroco) los retablos para-arquitectónicos que fue diseñando para *Santo Domingo el Antiguo, Capilla de San José, Hospital Tavera* —todos ejemplos toledanos— o para la iglesia del *Hospital de la Caridad*, en Illescas (cf. D. Bayón, «El Greco, creador de conjuntos plásticos», de próxima aparición en *Coloquio*, Lisboa).

En cuanto a la pintura, creo que, aparte de su formación cretense, que deliberadamente trató de superar, queda en él, sobre todo, el aprendizaje de la gran pintura veneciana. Es decir, su intuición no le engañó cuando de joven se dirigió a Venecia, metrópoli de su isla perdida. El destino hace a veces bien las cosas: él, colorista nato, nada hubiera podido sacar de fundamental en Florencia, Bolonia o Roma.

Los historiadores —de manera casi mecánica— han decidido que la mayor influencia visible es la de Tiziano. No lo creo yo así, modestamente. En mi próximo libro trato de demostrarlo *in extenso*: me parece que en el caso Tiziano-Greco hay, por parte del más joven, una verdadera *inspiración en la oposición*. En efecto, si bien encontramos temas copiados o inspirados de Tiziano a lo largo de toda la carrera del Greco, ellos no dejan de ser de manera más general los de la época. En cambio, el clima de salud física, la belleza exuberante, la rotundidad misma de los personajes tizianescos no ha pasado, intencionalmente pienso yo, a la obra acendrada del Greco, en ese momento en que se siente plenamente dueño de sus medios expresivos. Lo que había de «normal» en Tiziano se hace, poco a poco, febril y delirante en su discípulo.

En cambio, para mí, la señal más notoria de la escuela veneciana en el cretense la noto en los influjos de Tintoretto, Veronés y Bassano. Paralelas a los del Greco —y anteriores— serían las figuras de los dos primeros: alargadas y elegantes, de gestos un tanto teatrales, pero muy «parlantes». Hay también en ellos un equivalente deleite en el uso del *contrapposto*, un parejo amor por los escorzos, sobre todo los de abajo para arriba, lo que unido a la exagerada reducción de las cabezas confiere a los personajes una monumentalidad y una gracia amanerada.

De Veronés especialmente queda —en los primeros cuadros italianos del Greco— una cierta concepción «áulica» de la realidad, un modo de utilizar la arquitectura para estructurar las escenas que, si no, se perderían de manera un tanto difusa. De los Bassano también tiene

algo el Greco, ¡qué duda cabe! No por cierto en los temas: el amontonamiento de campesinos y animales no puede ser algo que haya jamás tentado, ni remotamente, al Greco pintor de quintaesencias. Quien compare cuadros de Jacopo Bassano y de nuestro pintor vería, sin embargo, que este último parece haberle copiado algunos efectos luminosos crepusculares. En ambos, las «crestas», o sea los salientes, los bordes protuberantes de los cuerpos o los vestidos, todas las aristas de las rocas están como *subrayadas* de luz. Es decir, que son esas «víboras luminosas» las que, literalmente, construyen la forma y le proporcionan una cierta corporeidad: rotunda y bastante contundente en Bassano, «arrugada» —si el término no choca demasiado— en el Greco.

Conste que digo arrugada para hacerme entender. Cuando el cuadro del Greco es excelente, tiene tendencia a parecer una superficie un tanto abollada con arbitrariedad. No es el suyo un afán de reproducir solamente el lugar en que las cosas ocupan en el espacio, es más bien un afán de *modular el volumen en la tercera dimensión.*

Ya fuera de Venecia, yo apostaría a que el Greco tampoco debió dejar de ver en alguna ocasión pinturas de Beccafumi (1486-1551) y de Barocci (1528-1612). Cada uno de esos pintores, a su manera, trató de lo que podemos llamar la «pintura nocturna», o sea, efectos muy contrastados de luz y sombra, de los cuales hay abundantes y soberbios ejemplos en el Greco. Es posible que también le haya sido dado contemplar, en Parma por ejemplo, obras de Correggio. Este gran pintor, que maneja una línea pura y se deleita en los escorzos difíciles, más que por el color se expresa por la luz, en lo que la luz tiene precisamente de más incorpóreo. En él no es de la sombra devorando la forma —como en Leonardo— de lo que nace el volumen, sino, por el contrario, que la luz infundiéndose en las cosas, las transfigura. En última instancia me parece que la carrera del Greco es una larga marcha para lograr la *construcción por la luz* más que por la línea —siempre indecisa— o por el color, cambiante y tornasolado.

Con quien, en fin, le encuentro muchos puntos de contacto —mal que le pese en sus accesos de malhumor— es con el propio Miguel Angel en persona. ¿Cómo no iba a admirar la Sixtina? La diferencia entre uno y otro estriba en sus respectivos recursos plásticos, en su sensibilidad última. Si el ideal de forma para Miguel Angel es lo construido, lo arquitectónico de los cuerpos (ya practique la escultura o la pintura), en el Greco ese mismo ideal encarna en el relámpago: frío de color, exagerado, momentáneo. Pero ambos habían apuntado a la monumentalidad por encima de cualquier otro valor plástico. Ambos habían intentado el sincretismo entre la mentalidad pagana y la

cristiana, infundiendo en la imagen de los dioses antiguos el fuego devorador de la responsabilidad cristiana.

* * *

Este ambicioso hombre de treintaitantos años, pese a sus indudables dotes, a su buena formación, es no obstante un artista bastante convencional cuando desembarca en España. Hay un poco de todos los otros en sus cuadros: mucho de Tiziano en el *Retrato de Giulio Clovio*, mucho de Bassano en el *Muchacho soplando una brasa*. En Toledo, sólo en Toledo y a partir del *Expolio* (1579) puede decirse que el Greco —¡al fin!— se encuentra plenamente consigo mismo, con el que parecía desde siempre haber estado llamado a ser.

Ahora bien, esta «afirmación» del Greco se debe, sin duda, a lo que aportaba, a su madurez y al choque con otra situación histórica diferente de las que había conocido hasta entonces. Tenemos, pues, que hacer ahora también un rápido inventario de lo que pudo ver en España desde el punto de vista artístico.

En lo que he llamado en otra ocasión el «dominio castellano» (confróntese D. Bayón, *L'architecture en Castille au XVIe siècle*, París, 1967), cada una de las tres artes mayores sigue un recorrido distinto. En la arquitectura, la nota dominante me parece haber sido un «eclecticismo de base», muy interesante de estudiar y en el que, según mi opinión, los historiadores españoles no han insistido bastante, quizá por parecerles algo perfectamente lógico.

Varios estilos aparecen entonces, al estado más o menos puro o «cruzados» entre sí de la manera más sorprendente. Así, por ejemplo, hay un gótico tardío que si se mezcla con el mudéjar, de lo que Bertaux llamaba el «estilo Isabel» y que yo (siguiendo en eso a Camón Aznar) prefiero denominar estilo Reyes Católicos. Por otra parte —y casi inmediatamente después—, aparece el plateresco, producto de una interpretación del primer Renacimiento nórdico italiano adaptado a un ritmo obsesivo de raíz morisca. No es eso todo, por afán de «modernidad» —y valga la paradoja— se vuelve a lo antiguo. El Palacio de Carlos V, en Granada, constituye un ejercicio un tanto aplicado de «romanidad». En la misma ciudad vemos otro intento mucho más genial: el que realiza en San Jerónimo y la Catedral el arquitecto Diego Siloé, intento que no es otra cosa que la interpretación originalísima de los órdenes clásicos tratados a la «vertical». La obra más considerable de ese entonces en España es, sin embargo, El Escorial, primera tentativa europea de programa «mixto», por medio del cual Felipe II decide reunir en un mismo edificio unitario: un monasterio, una igle-

sia, una cripta y un palacio real. El todo ejecutado en un estilo viñolesco sentido a la española, en lo que lo hispánico puede tener de exagerado. Aclarando que en este caso la exageración está en el despojamiento absoluto, lo que Unamuno llamaba muy gráficamente: el «nudismo arquitectónico».

Por último, para complicar las cosas, un arquitecto excepcional como Rodrigo Gil de Hontañón (que había practicado también el mejor plateresco), crea dos catedrales —las de Salamanca y Segovia— tratadas en un gótico tardío sentido según proporciones renacentistas claras y bien articuladas.

El Escorial y estas últimas catedrales son absolutamente contemporáneos de los años españoles del Greco. Los otros estilos los pudo también ver todos en Toledo, en donde estaban muy bien representados: el Reyes Católicos, el plateresco y el clásico. Así, aunque sepamos que aparte de algún raro viaje a Madrid, el Greco no circuló mayormente por la Península, no hay duda de que lo que la arquitectura local tenía para ofrecerle era rico y bastante contradictorio como para estimular a un artista insatisfecho como él. Aunque, dada su formación, el Greco arquitecto se haya comportado siempre, como un clásico que siente un principio de inquietud, vale decir como un manierista que presiente ya el desborde barroco.

La escultura está, en ese tiempo, muy vinculada a la arquitectura, considerada entonces como arte mayor. O sea, que en España consiste sobre todo en la talla —en piedra o en madera— de sillerías, púlpitos, confesonarios y retablos con sus consiguientes imágenes. A pesar, pues, de no haber casi escultura independiente o profana, debemos admitir que, en el siglo XVI se trata de un arte «dominante», superior a la pintura. Ya sea en la región cultural catalano-aragonesa, en donde está representada especialmente por Damián Forment, como en la zona de dominio castellano, en la que encontramos artistas «importados» como Felipe Bigarny, Juan de Juni, Esteban Jamete (todos borgoñones o franceses), Francisco y Jacobo Florentín (cuyos nombres indican claramente su origen) o nativos españoles como Bartolomé Ordóñez, Diego Siloé —ya mencionado como arquitecto— y Alonso Berruguete.

Ordóñez murió joven y no tuvo tiempo de evolucionar mayormente a partir de lo que había aprendido en Italia. Con todo, es el autor del magnífico coro de la catedral de Barcelona y de la doble tumba de mármol de Juana la Loca y Felipe el Hermoso, en la *Capilla Real* de Granada. Siloé y Berruguete han dejado, en cambio, multitud de pruebas de su genialidad verdaderamente anticipada: ya sea en sus retablos o en las imágenes sueltas que pueden verse hoy, sobre

todo, en el *Museo de San Gregorio,* de Valladolid. Incorporados primeramente estos dos artistas a la gran tradición italiana y separados después brutalmente de ella al instalarse en España, puede decirse que llegan a realizar lo que los mismos italianos —obsesionados por la sombra de Miguel Angel—no lograron hasta la aparición de un Bernini, ya en pleno siglo XVII.

¿La pintura? La pintura ha quedado para el final porque es la más pobre—la menos «inspiradora»— en esta primera mitad del Quinientos, justo antes de la llegada del Greco a España. En otras ocasiones (D. Bayón, «El manierismo español bajo el signo religioso; figuración y temática», *Revista de Occidente* números 43 y 64, Madrid) me he asomado ya a este problema; en efecto, España ha sido la gran consumidora europea del arte religioso: pocos retratos—sólo de los más grandes señores— y casi ningún tema mitológico.

Más tarde aparecerá la naturaleza muerta, y a fines del siglo XVII, la escena de costumbres; el paisaje nunca. Toda la pintura que se practicaba en España cuando llegó el Greco era un arte de compromiso, el intento de proveer a los fieles de modelos verosímiles o deseables ante los que poder orar. La reforma emprendida por Cisneros y que es anterior a la Reforma, con mayúscula; la *Philosophia Christi,* de Erasmo, que tanto se había divulgado en España, según lo estudió Marcel Bataillon; en una palabra, toda la «vanguardia» religiosa se traducía en la tendencia a una nueva presentación artística. El problema es que esos artistas eran apenas mediocres y carentes en absoluto de universalidad.

Ninguno pudo influir en el Greco que venía de Italia, donde se llevaba a cabo, desde hacía varios siglos, la gran historia de la pintura. En cambio, el Greco no pudo dejar de ver —y yo creo que de modo positivo— la escultura de Alonso Berruguete. Allí mismo en Toledo se encontraba el retablo de *Santa Ursula,* la tumba del cardenal Tavera, la sillería del coro y la *Transfiguración* de la catedral. Berruguete, más escultor que pintor, debió impresionar al recién llegado, por el contrario, siempre mucho más gran pintor que escultor.

Como he dicho, el Greco no parece haber viajado por la Península, lo que se hacía en Sevilla, en Valencia o en El Escorial —los grandes centros artísticos de la época— no pudo así influir en él en absoluto. Empero, si el Greco no viajó, tuvo, en cambio, ante sus ojos la obra final —la mejor— de Alonso Berruguete. Una deformación significante, una cierta levedad como la de la *Transfiguración,* debieron quedársele grabadas. Alonso —hijo de Pedro Berruguete el pintor— había también él ido a Italia cuando mozo. A Florencia, para ser más exactos, donde iba a crear, junto con los mejores toscanos de entonces:

Rosso, Pontormo, ese movimiento que nosotros, perezosamente, llamamos *Manierismo,* englobando en él cosas muy distintas entre sí. El Greco pudo reconocer en ese otro ambicioso, ese otro descontento con una alta idea de sí mismo, un «alma gemela». Y puesto que iba a vivir en España y estaba dispuesto a expresar allí su genio, nada más natural que, voluntaria o involuntariamente, haya mirado para el lado de Alonso Berruguete en lo que éste podía enseñarle.

Estoy persuadido de que para comprender al Greco, para hacerle plenamente justicia hay que tener en cuenta sus orígenes, su formación italiana, el choque con el más avanzado arte español de la época precedente y su propia floración. Todos esos elementos van a fundirse en el alto horno de su exigencia permanente y de su implacable afán de gloria. De la coincidencia de todos esos factores, que él tuvo el talento y la fortuna de poder integrar, va a salir ese híbrido maravilloso que llamamos la pintura del Greco.—*DAMIAN BAYON. (Quai Branly, 105. PARIS.)*

AÑOS DE APRENDIZAJE *

Bestiario es, como ya se señaló, el primer libro entre los que realmente cuentan en la obra de Julio Cortázar. En este segundo artículo los cuentos de *Bestiario* serán considerados, por razones que se verán más adelante, junto con los de *Final del juego* (1), como partes de un mismo momento narrativo. Hay en ellos cuentos ejemplares y otros que ya no lo son tanto, e incidentalmente, alguno mediocre (como «La banda», en *Final del juego);* pero, en líneas generales, estos dos libros muestran ya a un escritor en posesión de unas técnicas de contar y una seguridad expresiva —en suma, de un estilo— poco comunes entre los escritores argentinos o hispanoamericanos de la época. Un sumario análisis de algunos de ellos, entre los más característicos, permitirá encontrar el punto de partida de una segura evolución que irá con el tiempo a desembocar en la literatura de plenitud de *Todos los fuegos, el fuego* o *62 Modelo para armar.*

«Carta a una señorita en París» es, sin duda, uno de los cuentos más extraños en un libro ya de por sí extraño. Está narrado en primera

* Capítulo II del libro, inédito, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática,* que, desde el número 254, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS publicará íntegramente en números sucesivos. *(N. de R.)*

(1) En su libro *Los nuestros,* Luis Harss da como fecha de conclusión de *Final del juego* el año 1956.

persona. El anónimo narrador —en quien pueden reconocerse algunos rasgos del propio Cortázar— ocupa el apartamento de Andrée, una señorita que se encuentra en ese momento en París. El narrador comienza a vomitar conejitos, y este hecho anormal trastorna todas sus costumbres, sus hábitos mentales, el ritmo de su vida. El cuento asume la forma de una extensa carta a la señorita en París, donde el narrador expone cómo el absurdo va instalándose en el meollo de la cotidianidad. En el absurdo crece la angustia y ésta desemboca en el suicidio.

El cuento tiene un claro matiz fantástico —hechos no verificables en el orden de lo real— y existe en él una indudable dimensión simbólica. El lector carece, sin embargo, de las claves para descifrar coherentemente esa simbología, por lo que las interpretaciones pueden ser variadas, pero siempre arbitrarias e igualmente legítimas. Es posible a la vez analizarlo desde otra perspectiva, como descripción del absurdo e investigación de la angustia y señalar un rasgo importante, que reaparecerá a lo largo de toda la obra de Cortázar: los hechos narrados no pertenecen al orden de la racionalidad, no son verificables en la realidad objetiva, pero tienen al mismo tiempo su propia verdad.

En oposición a la realidad aparente, Cortázar ha creado, pues, su propia realidad, una nueva realidad, cuya virtualidad se define en el dominio propio de lo estético. Así como la transfiguración de Gregorio Samsa en *La metamorfosis* resulta verosímil, coherente y compulsiva porque Kafka ha sabido descubrir los recursos expresivos que le permitan superar —e incluso abolir— la hipnosis de lo racional, esta historia del narrador que vomita conejitos es también compulsiva y aterradora. Tiene la lógica de una pesadilla, y como tal —sin contradecir los postulados de una perspectiva realista— puede ser el resultado de una alucinación. Cortázar puede haber descrito aquí un caso de locura —hipótesis que no contradice los fundamentos de su actitud como narrador—. El desarrollo casi geométrico del relato contribuye a robustecer esta interpretación. Chesterton dijo que lo último que un loco pierde es la razón. Esta preocupación por lo insconsciente, visible ya en *Los Reyes,* ha de desarrollarse más marcadamente en cada una de sus obras posteriores.

En «Carta a una señorita en París» Cortázar define las costumbres como «formas concretas del ritmo; son la cuota de ritmo que nos ayuda a vivir. No era tan terrible vomitar conejitos una vez que se había entrado en el ciclo invariable, en el método». El cuento que da su título a *Bestiario* es una macabra corroboración de este principio. Isabel es enviada por su madre a una casa de campo a pasar unas vacaciones de verano. Un tigre misterioso deambula libremente por las habitaciones, y los personajes del cuento juegan con él a un aluci-

nante escondite. Al principio esto crea en Isabel una comprensible sensación de estupor. Pero «después de unos días se habituó al orden de la casa, a la no difícil disciplina de aquel verano en Los Horneros». En el ínterin Isabel llega a penetrar el complejo entramado de odios, terrores y simpatías que preside las relaciones entre los personajes. «Carta a una señorita en París» concluye en un suicidio; «Bestiario», en un asesinato. Tanto el uno como el otro han sido fríamente premeditados: han brotado de un orden de cosas presidido por esas nuevas costumbres. La enajenación (el fenómeno de apropiación de los personajes por una circunstancia exterior) concluye por revelar su esencia trágica.

«Omnibus», como los anteriores, está construido con una gran economía expresiva y una idéntica economía de elementos. Es la tarde del sábado, y Clara parte para encontrarse con su amiga Ana. Toma el 168, y al subir todas las miradas se clavan en ella. Repentinamente descubre la razón de su singularidad. Es la única entre todos los pasajeros que no lleva un ramo de flores. Esta singularidad se transforma pronto en causa de una abierta hostilidad. Otro joven sube y la escena se repite. La hostilidad los acerca. Una escena perfectamente cotidiana se ha convertido en un viaje en el terror. Todo cobra perfiles ominosos; pero, pese a todo, Clara y el joven no descienden. Oscuramente se intuye que han transgredido las reglas. Cuando, finalmente, bajan en el Retiro, el joven compra dos pensamientos y entrega uno a Clara. En ese preciso instante la fraternidad se desvanece y todo vuelve a su lugar, y obviamente, cuando la escena se repita, esta vez Clara y el joven estarán entre los agresores.

La perfecta circularidad de este cuento, donde Clara y el joven son incidentalmente las víctimas, y a partir del provisorio desenlace quedan prefigurados, mediante la adquisición de un par de flores, como futuros agresores, prueba cómo más allá de un dudoso simbolismo político (hay quien ha querido ver en este cuento una alusión al peronismo) Cortázar apunta un poco más lejos. Describe el orden perfectamente racional y coherente de una sociedad cosificada y alerta sobre los peligros de toda singularidad. Este mundo, para el cual la singularidad reviste carácter de amenaza, prefigura ya bastante claramente la atmósfera esquizoide de la obra cortazariana posterior. Pero, por ahora, los personajes se contentan con ensayar tímidamente diversas tácticas defensivas, sin comprender realmente la esencia del conflicto. Habrá que aguardar hasta la irrupción de los cronopios para encontrar una metodología eficaz y coherente de la rebelión.

No está de más recordar que Julio Cortázar ha sido desde temprano un devoto admirador de escritores como Franz Kafka y Robert

Musil, etc. (2), escritores todos aquellos en quienes la presencia de este conflicto se manifiesta de manera pertinaz y obsesiva, y que precisamente el último de los nombrados ha dejado escrita en su epopeya genial *El hombre sin cualidades* esta comprobación reveladora: «La pobreza interior, la mezcla pavorosa de agudeza en cuanto a los detalles y de indiferencia en cuanto al conjunto, la inmensa desvalidez del ser humano en un desierto de detalles...» A la luz de las palabras anteriores puede quizá resultar algo más comprensible este primer libro de Cortázar. Más allá de toda conjetura sobre la contradictoria simbología de estos cuentos hay una verdad insoslayable. Sus personajes, el anónimo redactor de la «Carta a una señorita en París» o los protagonistas de «Casa tomada», más ambiguamente los personajes de otros cuentos y más explícitamente aún los de «Omnibus» o «Cefalea», son seres que se ajustan por entero a la observación de Musil: maniáticos de una falsa objetividad, náufragos en un océano de detalles, y cuya interioridad indigente se revela en su misma incapacidad para comprender la verdadera dimensión de los conflictos que los aquejan. En suma, como en Joyce o Kafka, los personajes de Cortázar no son otra cosa que hombres vulgares, a los cuales les suceden cosas exorbitantes.

En todos estos cuentos, pese a la minuciosa veracidad de los detalles que la informan, la realidad emerge como una inmensa y desoladora abstracción. Una constante en todos estos personajes es su sentimiento de impotencia frente a una realidad que los desborda y cuyos perfiles se desdibujan en la vaguedad de lo no conocido. Como segunda constante surge la cosificación del individuo, su apropiación por parte de elementos exteriores a su persona. La vida de estos personajes está regida —condicionada— por unos fantásticos conejitos, la amenaza de un tigre o la invasión de ciertos espíritus ominosos. De la imposibilidad de comprender la naturaleza de los conflictos se produce el salto a la intuición de una quiebra de la racionalidad —o un cierto tipo de racionalismo vulgar—, y ese descubrimiento de la irracionalidad —el absurdo— de lo cotidiano los sitúa en el umbral de la disolución. Vale la pena observar que estos personajes continúan aferrados, sin embargo, a ese racionalismo vulgar, que se obstinan en resistir la irracionalidad desde dentro de ese mismo racionalismo vulgar. En suma, no hacen otra cosa que sufrir la cotidianidad como una condena. Será necesario aguardar hasta *Las armas secretas* para encontrar los pri-

(2) Esto no quiere decir que ya por aquella época Kafka y Musil fueran los «maestros» de Cortázar. Indica sólo cómo, instintivamente y desde un principio, la obra de Cortázar se orientó en un sentido similar, cómo el encuentro posterior con los dos escritores mencionados es más el resultado de una conjunción que de una elección arbitraria.

meros indicios de una rebelión de los personajes cortazarianos contra los abusos de la razón.

A los seis meses ciertos niños chillan cuando se les baña y ven con terror la cuchara aproximarse a su boca. Otros encuentran en ese mismo baño un placer paradisíaco y saludan en esa misma cuchara a un visitante largamente esperado. En el primer caso, sin embargo, no es seguro que pueda hablarse de niños psicóticos, retardados, enfermos o simplemente malcriados. Es probable, como algunos psicólogos sostienen hoy, que esos ragos sean congénitos. En *Final del juego* y *Bestiario* los niños reaparecen muchas veces. Sin embargo, Cortázar no incurre en la tentación de «explicar» esos caracteres. Se contenta con darlos. Porque su verdadero interés se orienta hacia las situaciones en que ellos se encuentran y no hacia la explicación de lo que ellos son. Hay un solo cuento en toda su obra en que Cortázar ha intentado *explicar* un carácter: el Johnny Carter de «El perseguidor». Y es precisamente por eso que en «El perseguidor» ha parcialmente frustrado un cuento excelente en sí, pero estilísticamente rezagado en relación a otros de *Las armas secretas.*

Esas situaciones son las que Cortázar—a su modo—pudo en un momento dado ver como claves de la existencia. Las que disparan la sinceridad o incuban el rencor, las que pueden frustrar o regenerar, enloquecer, alegrar u horrorizar. Cortázar se vale de esas situaciones —tal vez ésta sea una historia velada del origen de sus propias emociones— para instalarse de lleno en la cotidianidad. *Final del juego* se encuentra a mitad de camino entre la geometría de *Bestiario* y la asimetría ya casi total de *Las armas secretas.* El carácter ambicioso y excesivamente simbólico de cuentos como «Casa tomada» o «Cefalea» ha comenzado a eclipsarse. Puede fugazmente reaparecer en una u otra página, incidentalmente en un cuento entero—como en el caso de «Axolotl»; pero los símbolos están ya condenados. A partir de *Las armas secretas* desaparecen ya definitivamente.

En *Final del juego* hay, pues, varios cuentos de niños. El hecho no es casual. Los personajes maduros de Cortázar—Oliveira o Juan, Traveler o Hélène, Persino o Marrast— son lo que un psicoanalista llamaría individuos que tropiezan con dificultades para integrar una experiencia de la vida. Por razones biológicas, un niño se encuentra en la misma situación. Actos triviales pueden revestir para él un sentido finalista. A causa de ciertos celos infantiles, el protagonista de «Los venenos» puede fumigar un jazmín con la misma saña con que Austin asesina a Hélène en uno de los posibles desenlaces de *62/Modelo para armar.* El protagonista de «Después del almuerzo» sufre tan *íntimamente* la presión de un deber exteriormente impuesto, pasean-

do su «cosa» por la plaza de Mayo, como Hélène lo hará más tarde, llevando su paquete por la ciudad fantasmagórica de *62/Modelo para armar*. Falta aún la intensidad de las pasiones y la escatología de la experiencia y también la liberación de las formas narrativas que supone el hito de *Las armas secretas;* pero básicamente Cortázar ha acertado a definir ya con bastante precisión la esencia de su mundo imaginario. Hay, por supuesto, en este libro cuentos que no se ajustan para nada a las características señaladas; pero así como en *Bestiario* los cuentos que arquetípicamente lo definen son, por ejemplo, el que da su título a la colección y *Casa tomada,* también en *Final del juego* los momentos decisivos son, por no citar más que dos casos, el titulado precisamente «Final del juego» y «Los venenos», y no «Axolotl» o «Continuidad de los parques».

Este último presenta un problema particular. Para analizarlo, nada mejor que reproducir anticipadamente unas palabras de «El perseguidor»: «Secuencias. No sé decirlo mejor; es como una noción de que bruscamente se arman secuencias terribles o idiotas en la vida de un hombre, sin que se sepa qué ley, fuera de las leyes clasificadas, decide que a cierta llamada telefónica va a seguir inmediatamente la llegada de nuestra hermana que vive en Auvernia...», etc. (3). Esta teoría de las secuencias, sumariamente esbozada en *El perseguidor,* va a desembocar más tarde en la teoría de las figuras desarrollada en las páginas finales de *Rayuela.* Pero, en realidad, su origen remoto está en un cuento de *Final del juego,* precisamente «Continuidad de los parques». (Hay un larvado anticipo de ella en «Lejana»; pero de nada sirve —al menos, en este caso— extremar la sutileza). El tema no es nuevo. Está en diversas páginas de Borges y en otros varios escritores, y su estirpe se remonta hasta una curiosa fábula persa, por la cual Borges ha confesado su admiración en repetidas oportunidades, o el *Edipo, rey,* de Sófocles.

En efecto, *Edipo, rey* puede ser concebida —según Lionel Trilling observó— como la historia de un personaje que «se propone descubrir la identidad de la persona que ha cometido un crimen de gran importancia y se ve forzada por las evidencias a reconocer que el criminal es ella misma». En cuanto a la fábula persa, en la ciudad de Ispahán un sirviente va a ver a su amo y le dice que en el mercado se ha encontrado con la Muerte, y ésta lo ha mirado con gesto amenazador. Huyen juntos a Samarra. Allí se encuentran con la Muerte otra vez, y el amo le pregunta: «Por qué has amenazado a mi sirviente?» La Muerte replica: «No fue un gesto de amenaza, sino de sorpresa.

(3) Todas las citas de los cuentos remiten a la edición de cuentos completos del autor, publicada por Sudamericana en 1970 bajo el título de *Relatos,*

Tenía una cita contigo en Samarra y me sorprendió descubrir, viendo a tu sirviente, que todavía te encontrabas en Ispahán.» Las similitudes y diferencias son notorias. En la fábula persa está el esquema desnudo; un hombre huye a su destino y sin saberlo va a su encuentro. La fábula puede deslumbrar, pero no conmover; carece de significación humana. En *Edipo, rey* la situación se configura en estructura significativa. Es una tragedia de destino y a la vez puede no serlo. Las pasiones introducen el necesario matiz de complejidad y ambigüedad. En el cuento de Cortázar, un hombre lee una novela y se transforma en el protagonista de la misma. Al leer sobre su asesinato es asesinado.

La teoría de las secuencias, en su formulación inicial, exhibe un carácter determinista. Todo está ya predeterminado. Alguien ha tendido una trampa y el hombre debe inexorablemente caer en ella. El protagonista de «Continuidad de los parques» es un objeto de su propia historia. Carece del poder necesario como para alterar su curso. Muchos años después el tema reaparece, por ejemplo, en un magnífico cuento de *Todos los fuegos, el fuego:* «Instrucciones para John Howell». El desenlace de este cuento queda abierto a la infinita posibilidad. Como la tragedia de Sófocles, aunque en un plano distinto, las «Instrucciones» pueden o no ser una historia de destino, porque la historia es ya conflicto; está conflictivamente vivida; el personaje es simultáneamente objeto y sujeto de la historia. El tema de ese cuento es, pues, la libertad o, si se quiere, las paradojas de ese estado de libertad condicional en que se encuentra el hombre en la moderna sociedad industrial, y es a la vez una reflexión sobre las ilusiones de la realidad. «Continuidad de los parques», por el contrario, es todavía un brillante ejercicio de estilo, una de las páginas más perfectas de Cortázar, y a la vez sólo una ambigua intuición de aquella teoría de las figuras (tan íntimamente ligada al tema de las *realidades paralelas)* formulada en *Rayuela,* y que va a encontrar su más acabada expresión en *62/Modelo para armar.*

Hay en estos dos libros diversas imágenes de destierro; pero éste no es una circunscripción espacial, sino una atmósfera ligada al conflicto de desarraigo. En «El ídolo de las cícladas» Morand alude en dos oportunidades al destierro de Somoza en las afueras de París. Otro tanto ocurre en «Relato con un fondo de agua», donde el anónimo relator habla de Buenos Aires como «ese mundo remoto a menos de cincuenta kilómetros» de distancia. Estos detalles pueden poner al lector sobre la pista de uno de los rasgos fundamentales de la obra cortazariana. La aventura de sus personajes es una aventura esencialmente solitaria; su mundo comienza a perfilarse a partir de las realidades

elementales, de las percepciones, de la intuición de ciertas carencias, y las fronteras de esa aventura están determinadas por la capacidad del personaje para comprender la dimensión de su conflicto. Hay, pues, una inversión del planteamiento tradicional: el personaje ya no busca en el mundo la realización de ciertos designios, sino que se ve a sí mismo como designio, y el sentido de la única aventura posible se identifica con una exploración interior. El personaje se ve a sí mismo como desterrado de la sociedad, exiliado del resto de los hombres, extrañado del mundo; náufrago en el islote de su propia individualidad. Todas sus tentativas se orientarán, en consecuencia, en el sentido de restablecer las relaciones interpersonales sobre una base diferente.

En «Las ménades» aparece por primera vez en forma explícita un tema característico de Cortázar que alcanzará su formulación más exacta mucho más tarde en *Rayuela*, y que define su actitud ante la relación autor-lector: su condena de lo que el escritor llama el «lector-hembra». El cuento comienza con la trivial descripción de un concierto. Paulatinamente el paroxismo comienza a cundir entre una audiencia totalmente poseída por el «genio» de un vulgar director, y el lector asiste a un caótico desenlace, en el que no falta ni siquiera una ambigua referencia al vampirismo. Aunque de todo el cuento se levanta como una airada inferencia esta condena del espectador (o lector u oyente), hay, sin embargo, un párrafo que interesa destacar. Es el siguiente:

> Entre dos estallidos de la orquesta oí gritar otra vez, pero ahora el clamor venía de uno de los palcos de la derecha. Y con él, los primeros aplausos sobre la música, incapaces de retenerse por más tiempo, como si en ese jadeo de amor que venían sosteniendo el cuerpo masculino de la orquesta con la enorme hembra de la sala entregada, ésta no hubiera querido esperar el goce viril y se abandonara a su placer entre retorcimientos quejumbrosos y gritos de insoportable voluptuosidad (p. 93).

Más tarde Cortázar desarrollará toda una teoría acerca de la literatura concebida como agresión, y de la relación entre autor y lector, como una tarea de cooperación no lejana en sus puntos centrales de aquella divulgada por José María Castellet en su *Hora del lector;* pero en este cuento se limita a constatar la existencia de un público-hembra y a convertirlo en blanco de una de sus sátiras más feroces. Es sorprendente el hecho de que algún crítico haya creído advertir en este cuento —¡otra vez más!— una alusión al peronismo, cuando su sentido real es tan absolutamente obvio, que la no literalidad de la interpretación en este caso supone no ya sagacidad, sino más simplemente estupidez.

Es posible encontrar ya en *Bestiario* varios recursos que habrán de reaparecer con insistencia significativa en todos sus libros posteriores y que perduran todavía en *62/Modelo para armar*. Uno de los más característicos consiste en concluir una oración con uno o varios términos de distinta categoría gramatical, unidos por coma o copulativamente a los anteriores:

> ... la *u* de Funes se le mezclaba con el arroz con leche, tan tarde y a dormir, ya mismo a la cama «Bestiario»; no así insinuándose detrás del retrato de Miguel de Unamuno, en torno al jarrón verde claro, por la negra concavidad del escritorio, siempre menos de diez, siempre seis u ocho, y yo preguntándome dónde andarán los dos que faltan, y si Sara se levantara por cualquier cosa, y la presidencia de Rivadavia, que yo quería leer en la historia de López («Carta a una señorita en París»).

Este recurso, próximo a aquello que Leo Spitzer llamó *enumeración caótica* (de claro linaje surrealista) aparece normalmente vinculado, como en los dos casos citados de *Bestiario*, a situaciones de angustia o desasosiego, y su finalidad parecería ser la de dar una mayor plasticidad y condensación a la descripción de esas mismas situaciones, asociándolas repentinamente a un factor previamente omitido en la vertebración del conflicto o ciertos detalles que retrospectivamente pueden contribuir a iluminarlo. Cortázar —a diferencia de buen número de escritores— nunca abusa de estos mecanismos de iluminación oblicua, y es esta falta de designio retórico lo que hace que en su mayor parte estas cláusulas irregulares pasen inadvertidas al lector.

Otro de estos recursos —estrechamente vinculado con el anterior— es el reemplazo de la descripción por la aparente descomposición de ésta en sus elementos simples:

> Bronquios delicados, Mar del Plata carísima, difícil manejarse con una chica consentida, boba, conducta regular, con lo buena que es la señorita Tania, sueño inquieto y juguetes por todos lados, preguntas, botones, rodillas sucias («Bestiario»).

Esta enumeración es, por supuesto, en sí una descripción, y su importancia está determinada por la vivacidad con que la síntesis visualiza un proyecto vital, sin que ese intermedio prospectivo interfiera, por su carácter de impostación, en el curso del relato.

Un tercer rasgo es la formulación deliberada de una contradicción,

cuya función radica en enfatizar clandestinamente un estado de perplejidad, estupor o mera obstinación:

> Así, Andrée, o de otro modo, pero siempre así («Carta a una señorita en París»). Acostada, sin luz, llena de besos y miradas tristes de Inés y su madre, no bien decididas, pero ya decididas del todo a mandarla («Bestiario»), etc.

Están también las repeticiones como exorcismo liberador de ciertos estados obsesivos:

> «Antes de dormirse tuvo un momento de horror cuando imaginó que podía estar soñando... No era un sueño. No era un sueño. [Punto y aparte.] No era un sueño. La llevaron a Constitución una mañana... *(Bestiario.)*

Otro recurso característico son los juegos de palabras: las charadas, los anagramas, que tan notorios resultan en un cuento como «Lejana». Estos van a reaparecer más tarde, mucho más elaborados y con una significación distinta, en las páginas de *Rayuela* y *62/Modelo para armar*. Están también las permutaciones sensoriales («Los vio ir y venir en un silencio tan bullente, tan palpable», «Bestiario»), las interrupciones súbitas, calculadas, como en el legendario soneto de trece versos de Darío, para estimular la imaginación y la cooperación del lector, dejando un abanico de posibilidades suspendido sobre la inminencia de un misterio captado en su devenir, etc. Es curioso que casi todos estos rasgos —y otros que no vale la pena reseñar— sean comunes a casi todos los cuentos de *Bestiario* y no, en cambio, a algunos de los recogidos en *Final del juego*, aunque reaparezcan más tarde en *Las armas secretas* y sus tres novelas. Esto abre la posibilidad de que la redacción de parte de *Final del juego* sea quizá incluso anterior a la conclusión de *Bestiario*.

En estos dos libros de cuentos Cortázar demuestra haber alcanzado una maestría envidiable en el dominio de los recursos expresivos. Su prosa exhibe ya una precisión denominadora que demuestra una atenta frecuentación y una inteligente asimilación de los recursos borgianos y —más allá de éste— ciertos clásicos ingleses y franceses. A la vez, esta prosa ha perdido el carácter excesivamente clasicista, geométrico, visible en los escritores aludidos, para orientarse hacia las nuevas posibilidades de expresión plurívoca intuidas en la literatura hispanoamericana por un Horacio Quiroga, por ejemplo, y desarrolladas en Europa e Hispanoamérica por las investigaciones derivadas de la revolución surrealista.

A diferencia de Borges, cuya palabra está siempre consagrada a la expresión de un mundo excesivamente ordenado por la razón, escritor en el que incluso ciertas páginas de carácter conjetural están más relacionadas con el cálculo probabilístico que con la realidad de lo inconsciente, en estos dos libros de cuentos Cortázar se aboca a la descripción de situaciones esencialmente ambiguas, donde la conjetura surge de la quiebra de la razón y no de las distintas posibilidades de interpretación de hechos en sí mismos encuadrados dentro de las coordenadas de la lógica. La ambigüedad o la paradoja brotan así como un hecho con el cual hay que contar, como una nueva categoría de lo real y no como un designio de la inteligencia, como ocurría en el caso de Borges y Chesterton, inveterados sofistas y supliciadores de la razón, pero nunca hasta el punto de preconizar su abolición.

En un cierto sentido —perfectamente verificable, por lo demás— puede vincularse este sistemático rechazo cortazariano de las técnicas más o menos realistas de la literatura rioplatense —o hispanoamericana— de la época, con la ya clásica tesis de Walter Benjamin a propósito de Baudelaire: una determinación de no convertir su arte en mercancía negociable en el mercado burgués. El hecho de que, finalmente, todos estos cuentos hayan sido publicados contribuye a contradecir esta hipótesis; pero simétricamente, la despreocupación de Cortázar por todo lo relativo a su publicación —Cortázar es un escritor tardío; «Bestiario» se publica cuando cuenta ya treinta y ocho años— contribuye a robustecerla. Una circunstancia histórica puede haber incidido con bastante fuerza para posibilitar esa opción: la irrupción del peronismo, que ubicó a muchos escritores argentinos de la época en una difícil coyuntura que Cortázar resolvería a su modo, inhibiéndose de toda acción política (4). Esto no justificaría, sin embargo, una

---

(4) A propósito de esto escribe Luis Harss en su libro, ya mencionado: «Recuerda los años angustiosos del cuarenta, cuando la realidad argentina se le había convertido en una interminable pesadilla. Durante la segunda guerra, el país había comprado la neutralidad —y una prosperidad espuria— con la mojigatería. Era una época de pacifismo hipócrita, de falsas alianzas, de pequeños intereses egoístas y traiciones míseras. En seguida se instaló el peronismo. Cortázar, con la desesperación de tantos de sus contemporáneos, tras su breve encontronazo con la política en la Facultad de Filosofía y Letras en Mendoza —lo bautizó el fuego cuando fue encarcelado durante un motín estudiantil—, se retiró de la arena, prefiriendo —confiesa— la pasión al equívoco. Porque la oposición al peronismo había polarizado la opinión pública, creando una situación de extremos absolutamente maniqueos, el intelectual sin filiación concreta corría el riesgo de hacer un papel ridículo. Para los que creían —como Cortázar— que había valores subyacentes en el peronismo como movimiento social, pero rechazaban las figuras ambiguas de Perón y su mujer, sin poder, por otra parte, incorporarse a las filas de una oposición, en general, tan oportunista como el régimen contra el que combatía, una posible alternativa era retirarse escrupulosamente de la escena, riéndose un poco de sí mismo» (pp. 284-285, ed. de 1966).

vulgar acusación de *artepurismo,* ya que incluso en los llamados momentos de evasión (5) la estética continúa verificando su desarrollo en un nivel menos obvio, pero estrechamente vinculado a lo que convencionalmente podría llamarse la forja de un estilo. Esta etapa sería la de los años de aprendizaje del escritor.—*JUAN CARLOS CURUTCHET. (Lucio del Valle, 8. MADRID.)*

(5) Cualquier psicólogo podría demostrar cómo no hay evasión posible, y que un tipo de literatura introspectiva permite, llegado el caso, medir con una exacta precisión el empuje de las presiones exteriores.

MAETERLINCK, EN ESPAÑA

La influencia de Maeterlinck en la literatura catalana y castellana de fines del XIX y principios del XX, como dramaturgo, pensador y, en menor grado, como poeta, ocupa un lugar preeminente. Un examen detallado de la fortuna de este escritor no cabe en este artículo, nos limitaremos a hablar de su introducción en España (1).

Iniciaremos nuestro trabajo señalando el papel de Maeterlinck como transmisor del prerrafaelismo, continuaremos con un examen de la influencia de su propia obra dramática como en prosa, para terminar con algunas conclusiones.

El prerrafaelismo inglés en sus aspectos literarios y plásticos fue conocido por pequeñas minorías en la última década del XIX. Poemas de Dante Gabriel Rossetti aparecieron en versiones catalanas en 1898 (2). Recientemente José León Pagano recordaba la emocionada entrevista de Rubén Darío con William Rossetti, en alguno de cuyos poemas ya había señalado J. F. Montesinos la directa huella prerrafaelista (3). Más conocidas fueron, sin embargo, las obras pictóricas de esta escuela o las de su continuador Whistler. En 1898 se publicó en Madrid el libro *La pintura contemporánea en Inglaterra. La escuela prerrafaelista* (4), y en Barcelona el Círculo de Sant Lluc celebró una sesión en memoria de Burne Jones. Su gran divulgador fue Alejandro de Riquer, director artístico de *Luz* y *Joventut,* donde publicó ilustraciones de Rossetti para

(1) Sobre la influencia de Maeterlinck en España existen dos trabajos: «La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de las letras hispanas», *Revue Belgue de Philologie et d'Histoire* (1962), pp. 714-728, de GRACIELA PALAU DE NEMES, y «Maeterlinck, en Cataluña», de LILY LITVAK, en *Revue des Langues Vivantes* (1968), pp. 184-198. En nuestro trabajo, sin embargo, utilizamos fuentes diferentes y puntos de vista no tomados en cuenta en los anteriores trabajos.

(2) «Sant Lluc», *Catalonia* (1898), pp. 217 y 263.

(3) J. LEÓN PAGANO: *Evocaciones,* Buenos Aires (1964), y J. F. MONTESINOS: *Die Moderne Spanische Dichtung,* Leipzig - Berlín (1927).

(4) Madrid, 1898, volumen 19 de la Biblioteca Popular de Arte.

poemas de Roviralta o de Burne Jones para cuentos de D'Annunzio. Esta influencia se centró en el Círculo Guayaba, que se reunía en el estudio de Vidal y Ventosa, donde se rendía un auténtico culto al prerrafaelista alemán Vogler, a quien dedicó un número especial la revista *Joventut.* La huella de Whistler ha sido señalada por Blunt en Rusiñol, Casas y el primer Picasso (5) y por Lafuente Ferrari en las primeras pinturas de Zuloaga (6)

El prerrafaelismo revelándose contra la fealdad y la deshumanización de la revolución industrial y el utilitarismo se volvió hacia una Edad Media idealizada. Creó un mundo estilizado poblado de princesas atormentadas por el sufrimiento y el misterio. Su lenguaje estaba impregnado de connotaciones simbólicas y místicas y de una sensual delectación en el detalle. Sus figuras femeninas, rubias y lánguidas vírgenes, viven tristemente sus amores lejanos imposibles en una atmósfera donde los límites de lo real se desdibujan. Muchos de los principios de la estética prerrafaelista llegaron a España a través de William Morris y Ruskin, pero quizá fue Maeterlinck quien más contribuyó a propagarlos con su propia obra. Es muchas veces difícil concretar una atribución de rasgos de estilo que habían llegado a ser ambientales, pero podemos suponer que debido a la popularidad mucho más grande de la obra teatral del escritor belga a él se deben la difusión de estos aspectos prerrafaelistas.

Más clara es la huella de Maeterlinck como dramaturgo. Al incorporar de manera plena el simbolismo a la escena, sus obras teatrales llegaron a influir varios géneros literarios.

La introducción de su teatro en España tiene lugar a través de Cataluña. La primera traducción, *La intrusa,* apareció en catalán en la revista *L'Avenc* en agosto de 1893, en versión de Pompeyo Fabra, acompañada de un estudio que presentaba la figura de este escritor al público catalán (7). El 16 de septiembre de ese año se celebró en Sitges la Segunda Fiesta modernista, en la que se representó esta obra. Rusiñol, que, a través de su amistad con Debussy, había conocido tempranamente el teatro de este autor, en el discurso que precedió la presentación, expresó así sus sentimientos: «El arte de ayer va a morir», este arte poco sincero, retórico, oratorio, sería sustituido por una nueva estética llena de sinceridad. «Un arte sincero, nutrido de bellezas medio soñadas, medio vistas», un arte no apreciado por las masas, no prepa-

---

(5) ANTHONY BLUNT: *Picasso. The Formative Years* (Londres), 1962.

(6) E. LAFUENTE FERRARI: *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga.* Sobre la influencia del prerrafaelismo de Maeterlinck véase W. B. HALLS: «Some of the Aspects of the Relationship between Maeterlinck and Anglo-American Literature», *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* (1955), pp. 9-25.

(7) 1893, pp. 225-240.

radas para recibirlas (8). Citó Rusiñol en el discurso las palabras de Casellas sobre la nueva estética.

> Arrancar de la vida humana, no los espectáculos directos, no las frases vulgares, sino las visiones relampagueantes, desbocadas, paroxistas... Tal es la forma estética de este arte, espléndido y nebuloso, prosaico y grande, místico y sensualista, refinado y bárbaro, medieval y modernista al mismo tiempo (9).

La impresión que produjo *La intrusa* en el mundo intelectual catalán fue electrificante. Maragall, en la recensión de la Fiesta Modernista, tras agradecer a Fabra su magnífica traducción, cree que los espectadores congregados en Sitges le debían «Las primicias del escalofrío maeterlinckiano en España... Aquella poesía enfermiza se apoderó de todo el público desde el primer momento, manteniéndole suspenso, con escasas intermitencias, hasta el sobrecogedor final, en que se levantó con una nerviosa aclamación, seguida de atronadores aplausos» (10). En carta a Antonio Roura del 15 de septiembre de 1893, Margall indicaba el significado que para él había tenido aquel estreno: «Se puede decir que ha nacido a la vida pública el grupo *modernista de Barcelona*» (11). El estreno de *La intrusa* y el homenaje a El Greco, que tuvo lugar en noviembre de 1894 en la Tercera Fiesta, fueron los cimientos sobre los que se constituyó una de las facetas más importantes del modernismo catalán.

Todos los demás comentaristas del estreno son conscientes del papel fundamental que tuvo en determinar las nuevas direcciones estéticas. Massoi Torréns creía que representaba «el arte que nos gusta, el arte que sentimos, el arte que queremos reflejar» (12). Para Sardá, con Maeterlinck el arte «vuelve a lo que se llamó idealismo; mas no al idealismo académico y ramplón que pretendía mejorar la realidad depurándola y perfeccionándola, sino a otro idealismo más lato y franco, ajeno a toda materialidad, al idealismo de lo supra o de lo extranatural» (13). Gual recuerda en sus memorias su efecto en los jóvenes: «Cuando a partir de *La intrusa*..., logramos establecer contacto con Mauricio Maeterlinck, un toque de decadentismo vino a hacer aún más difícil nuestro desarrollo en los mismos momentos en que paralelamente a *Pelléas*

---

(8) S. Rusiñol: «Discurs Llegeit a Sitges», *Obres Completes* (Barcelona), 1947, pp. 54-56. Véase también Ramón Planes: *El Modernisme a Sitges*, Barcelona, 1969.

(9) Rusiñol: *Op. cit.*, 56.

(10) «La —Festa modernista—», *Obres completes*, Barcelona, 1960, vol. 2, página 81.

(11) *Ibíd.*, vol. 1, p. 1110.

(12) *L'Avenç* (1983), p. 262.

(13) Citado por J. F. Rafolls: *Modernismo y modernistas*, Barcelona, 1949, página 40.

et Mélisande leíamos Baudelaire y Nietzsche y nos deleitábamos con los poemas de hospital de Verlaine... Todos admirábamos a Burne Jones, a Dante Gabriel Rossetti y nos enfervorizábamos con el arte belga y las pédicas de su *Nouvelle esthétique.*» (14).

El teatro de Maeterlinck tardó bastante más en ser conocido en Madrid. Azorín se quejaba en un artículo de 1898 del aislamiento cultural de la capital.

> En Barcelona... Se lee, se investiga, se está al tanto de las nuevas tendencias estéticas, de la evolución filosófica. Cuando aún no se conocía en Madrid el nombre de Maeterlinck (de cuyo drama *La intrusa* sólo se han vendido dos o tres ejemplares), cuando aún no se conocía su nombre, ya la revista *L'Avenc* había publicado una traducción primorosa de Pompeyo Fabra (que a mí me leyó y elogió el malogrado Enrique Buxaderas), y el grupo artístico «Cau Ferrat» la había puesto en escena (15).

Comentando la poesía de Vicente Medina evocaba Azorín la impresión que aquella lectura le produjo.

> Todavía recuerdo, y la recordaré mientras viva, la vibrante emoción, la emoción extraordinaria de la primera lectura que *La intrusa* me causara. Aquel ambiente de tristeza, de preocupación de la muerte que llega; aquel interior *silencioso;* aquellos personajes que hablan durante una hora de cosas insignificantes, en vulgar, en machacón diálogo, llega a producir en el lector la obsesión dolorosa, tenaz, insacudible, de *La intrusa* que pasa por el jardín, que llama a la puerta, que atraviesa la escena, que entra en el cuarto de la enferma... Ese es el drama de Maeterlinck, esa es la vigorosa obra del *teatro estático* (16).

No se contentó Azorín con protestar del desconocimiento de Maeterlinck en el resto de España, y él mismo hizo una traducción de *La intrusa* destinada a ser representada. Antonio Vico la rechazó arguyendo que una obra de ese carácter sólo sería bien acogida por pequeñas y selectas minorías. Tras ese fracaso, decidió Azorín publicarla y apareció en Valencia en 1896, precedida de un fragmento de una carta de Maeterlinck al traductor, desgraciadamente sin fecha, permitiéndole representarla. En su prólogo hace José Martínez Ruiz algunas reflexiones:

> Es un drama simbolista. *La intrusa* es la muerte... Por eso en su obra no son sólo los personajes los que hablan, lo son también el ruido de la hoz, la puerta que no quiere cerrar, el rayo de luna que pasa a través de los cristales verdes, la luz de la lámpara que oscila

(14) *Mitja, vida de teatre. Memoires,* Barcelona (1960), p. 51.
(15) «Avisos de Este», *El Progreso,* 3 de marzo de 1898.
(16) «Un poeta», *El Progreso,* 5 de marzo de 1898.

y se apaga. Se trata de un drama psicológico, pero su psicología no es exclusivamente humana, sino de la naturaleza toda, si se me permite la expresión (17).

Esta traducción tuvo una escasísima difusión (18), y sólo tiene una importancia histórica por ser la primera versión castellana del dramaturgo belga. Es un cambio enormemente significativo para la estética de José Martínez Ruiz; es la primera obra literaria que tradujo en sus años de militancia anarquista, años en que vertía al castellano obras de Kropotkin y Hamon. Esto nos muestra por consiguiente que el reformismo social y la literatura interiorizante y simbolista no eran incompatibles, posición ambivalente frecuente de los escritores de la época. El mismo Maeterlinck no creía que las obras de arte perennes debieran anclarse en las doctrinas históricas y políticas del momento y rechazó por ello el arte social en los mismos años en que fue uno de los primeros miembros del Círculo de Estudiantes Socialistas de Bruselas, amigo de Vandervelde, y en que contribuía a las publicaciones del Partido Obrero (19).

La huella de *La intrusa* fue grande; en ella se inspiró Gual para su obra *Silenci,* representada en el Teatre Intim el 15 de enero de 1898 (20). Valle Inclán le debe su «tragedia de ensueño» contenida en *Jardín umbrío* (1903), Zamacois confiesa haberse basado en ella para su drama *Presintiendo* (21), y siguió contando con traductores de altura, como Ramón Pérez de Ayala, cuya versión se representó en 1906, y Gregorio Martínez Sierra. A veces su fama siguió curiosos caminos. Blasco Ibáñez, por ejemplo, publicó en 1904 su novela *El intruso.* En el capítulo tercero de ese libro hay un diálogo clave, donde el protagonista, doctor Aristi, repite a su interlocutor el argumento del drama de Maeterlinck, y basándose en él hace un paralelismo entre la presencia de la muerte y el jesuitismo de Bilbao, lo que es una muestra del grado de popularidad que alcanzó.

Debemos completar esta rápida visión con algunas de las críticas negativas que inspiró. José Yxart, defensor del naturalismo literario, encontraba que los personajes de este tipo de teatro «son, en una pa-

---

(17) Valencia, 1896, p. 3.

(18) Como hemos visto, el mismo Azorín afirmaba que sólo se vendieron dos o tres ejemplares. Hemos podido comprobar personalmente la realidad de esta afirmación, no existe ningún ejemplar en la Biblioteca Nacional y Ateneo de Madrid, Biblioteca Central de Barcelona y Biblioteca Municipal de Valencia, hemos consultado el ejemplar existente en la Biblioteca Real de Bruselas.

(19) Véase Eugenia G. Herbert: *The Artists and Social Reform. France and Belgium 1885-1898.* New Haven, 1961.

(20) *Op. cit.*, p. 55.

(21) *Un hombre que se va,* Madrid, 1952, p. 334.

labra, todo lo contrario del hombre real y del hombre vivo» (22). F. Ripoll declaraba ese teatro totalmente «irrepresentable» (23). Emilio Tintorer, crítico de *Joventut* y partidario del teatro social, calificó a Maeterlinck de apóstol decadente y enervador de la voluntad y de toda energía humana (24). El mismo Margall señaló sus limitaciones: «Le falta la completa integridad de la vida humana», y estableciendo un paralelismo con el teatro escandinavo concluye: «Al de Ibsen le falta plasticidad; al de Maeterlinck se puede decir que le sobra, por su escasa vitalidad interna. Sobre estos polos tan poco firmes gira todo el teatro contemporáneo, cuyo mejor equilibrio se encuentra tal vez en los dramas alemanes de Hauptman» (25). Desde otra perspectiva, Max Nordau, en *Degeneración,* había considerado su obra una manifestación patológica, y en la misma línea Pompeyo Gener, en *Literaturas Malsanas,* califica a su autor de «profundamente ignorante» y de «velocipedista enfermizo, fúnebremente shakespeareano de oídas» (26).

La segunda obra de Maeterlinck que se conoció en España fue *Interior,* publicada en traducción de Pompeyo Fabra en 1898 en la revista *Catalonia* (27), puesta en escena en la sexta sesión del Teatre Intim el 30 de enero de 1899, junto con *Blancaflor* y *Silenci,* de Gual. La importancia que tuvo ha hecho que esa sesión se titule «la batalla por Maeterlinck» (28). El mismo año *La Revista Nueva* publicó un estudio de Remy de Gourmont sobre este dramaturgo (29), y *La Vida Literaria* intentó llevar a la escena *Interior,* acogiendo en sus páginas el cartel anunciador de Rusiñol. Finalmente, *Interior* se publicó en traducción anónima al castellano en 1901 en la revista *Electra* (30). Ese mismo año apareció en Barcelona una versión de la «Trilogía de la muerte», *La intrusa, Los ciegos, Interior,* debida a Antonio de Paláu. Vemos, pues, cómo entre 1899 y 1901 se incorpora Maeterlinck plenamente a las revistas modernistas y noventaiochistas.

Las «Revistas de revistas» de varias publicaciones transmitían también críticas y comentarios extranjeros. Araújo, en *La España moderna,* bajo el título «Misticismo modernista», reseñaba en 1899 un estudio sobre *El saber y el destino* (31), y en *Nuestro tiempo* se comentaba el estreno del drama *Barbazul y Ariana* (32). En 1902 se publicó

(22) *El arte escénico en España,* Barcelona, 1894, vol. 1, p. 272.
(23) *Op. cit.,* J. F. Rafolls, p. 113.
(24) *Joventut* (1904), p. 176.
(25) *Op. cit.,* vol. 2, pp. 226-227.
(26) Barcelona, 1900, p. 258.
(27) Páginas 23-35.
(28) Rafolls: *Op. cit.,* p. 110.
(29) «Mauricio Maeterlinck», 15 de marzo de 1899.
(30) 1901, pp. 76-83.
(31) Enero 1899, pp. 156-157.
(32) «Un nuevo drama de Maeterlinck», enero 1901, pp. 103-105.

en Barcelona *El alma encantadora de París,* de Gómez Carrillo, que incluía el capítulo «El amor y la muerte en la obra de Mauricio Maeterlinck (33), y en 1903 *Helios* publicaba una traducción de *Lo porvenir* (34).

Sin embargo, hasta entonces, todo esto había tenido un carácter relativamente minoritario y habremos de esperar hasta 1904 para ver representado a Maeterlinck ante el gran público. Ese año la compañía de Georgette Leblanc puso en escena *Monna Vanna, Joycelle, Aglavine et Selisette* y *La intrusa.* Los comentarios que inspiraron estas representaciones fueron en general favorables. Gabriel Arceli escribía en *Alma española:* «Hay un encanto especial en las poéticas figuras juveniles creadas por Maeterlinck, mujeres enamoradas que mueren por amor, nada más que por amor, niñas débiles, blancas y rubias; figuras de cuento germánico, de leyenda escandinava, que parecen no encontrarse más que en las profundidades de aquellas selvas agrestes intrincadas que las melodías wagnerianas hacen surgir claramente en nuestra imaginación, o en las costas del norte grises y brumosas, erizadas de tenebrosos peñascales», conectando así ese teatro con la dramaturgia escandinava y el wagnerismo otras facetas del arte del momento. Critica en cambio «ese culto exagerado por el misterio, la ausencia absoluta en las obras de Maeterlinck de todo problema, de toda controversia, de todo lo que preocupa en la actualidad a los escritores del mundo entero» (35). El mismo número de *Alma española* reproduce un fragmento de *Pelléas et Melisandre,* en traducción de Gregorio Martínez Sierra (36). Ortega y Gasset observa que es preciso una preparación especial para buscar en el teatro de Maeterlinck un auténtico placer, «acaso cierto refinado gustador de las bellezas leería antes algunos capítulos de Santa Teresa, Novalis, Taulero, Ruys Brocho», y admira en el autor que para dar expresión a «esas fuerzas primarias, latentes en la materia» haya buscado «su procedimiento artístico en la poesía más antigua». Maeterlinck, para Ortega, es descendiente de «los ardientes españoles que compusieron *Las moradas, La cuna y la sepultura* y *Tratado de amor divino*» (37). No todos los co-

---

(33) Gómez Carrillo fue probablemente el escritor de lengua española más amigo de Maeterlinck. Acompañó al escritor belga a España durante su campaña de propaganda en 1915. Véase G. GÓMEZ CARRILLO: «El gran apostolado de Maeterlinck durante la guerra», en *El segundo libro de las crónicas,* Madrid, sin fecha, pp. 179-186, y E. DÍEZ CANEDO: «Maeterlinck en Madrid», en *Conversaciones literarias* (1915-1920), Madrid, s. f., pp. 50-53. Maeterlinck prologó el libro de GÓMEZ CARRILLO *Las almas que cantan.*

(34) 1903, pp. 80-91.

(35) *Maeterlinck,* 6 de marzo de 1904.

(36) *Actualidad literaria,* ibíd.

(37) «El poeta del misterio», en *Obras Completas,* Madrid, 1963, vol. 1, páginas 28-32.

mentarios fueron, sin embargo, favorables. Podemos poner como ejemplo contrario el aparecido en *Gente vieja:* «Si Maeterlinck se llamase Suárez; la señora Leblanc, García; si aquellas decoraciones y aquel servicio de escena lo presentase una compañía española —a dieciséis pesetas la butaca— ¡Cielos, la que se arma en la Comedia!» (38).

La presentación de Maeterlinck al gran público no disminuye el puesto de honor que seguiría ocupando en las revistas literarias juveniles. *Nuevo Mercurio* reproduce en 1907 un fragmento de la traducción en verso de *Monna Vanna,* que había representado María Guerrero (39), el mismo año se editaba en Madrid una versión completa de J. Jurado de la Parra. En *Renacimiento* encontramos una elogiosa crítica de *La inteligencia de las flores,* de José Francés (40), y en el mismo número del mes de septiembre de 1907 aparece una versión de *Los ciegos,* firmada por Rafael Urbano (41).

La huella que dejaron las obras en prosa de Maeterlinck ofrece algunas características propias que la diferencia de la que lograron sus trabajos dramáticos. Cirici Pellicer recuerda cómo su traducción de Ruysbroeck era conocida en Barcelona antes de existir versiones catalanas o castellanas de ninguna de sus obras (42). Unamuno escribía a Pedro de Mújica en febrero de 1897, es decir, poco antes de su crisis religiosa: «Yo voy de la novela no al teatro, sino a las meditaciones filosófico-religiosas, a las *reveries*—al modo de Maeterlinck o de Scheleiermacher. Acabaré escribiendo sermones laicos y libros de meditación» (43). En 1898 lo reitera: «El *Trésor des Humbles,* del belga Maeterlinck, es de lo que más me gusta moderno francés y está influido en literatura inglesa» (44). Y en carta abierta a Federico Urales de 1901, afirmaba: «Amo sobre todo la vida interior (el *Trésor des Humbles,* de Maeterlinck me encanta). ¡Adentro! Expresa este estado de ánimo» (45).

Todo ello es explicable si consideramos que entre varios críticos alemanes Maeterlinck fue tenido como representante del modernismo religioso y un renovador del cristianismo (46).

Ramón Pérez de Ayala en su largo estudio sobre el escritor belga

(38) «De teatros», firmado «Uno que fue amigo de Barrutia», *Gente vieja,* 15 de marzo de 1904.
(39) Marzo 1907.
(40) Junio 1907.
(41) Septiembre 1907.
(42) A. Cirici Pellicer: *El arte modernista catalán,* Barcelona, 1951, p. 34.
(43) *Carta del 6 de febrero de 1897,* en Sergio Fernando Larraín: *Cartas inéditas de Miguel de Unamuno,* Santiago de Chile, 1965, p. 251.
(44) *Ibíd.,* p. 270.
(45) Federico Urales: *La evolución de la filosofía en España,* Barcelona, 1968, p. 190.
(46) S. O. Palleske: *Maurice Maeterlinck en Allemagne,* París, 1938.

centra su atención en *El templo descubierto,* y especialmente sus ideas sobre la ética y el derecho. Admira su creencia en un sentimiento interior de justicia autónoma, que siempre debemos obedecer, y que enlaza según Pérez de Ayala con el krausismo (47). Pedro González Blanco comenta favorablemente y traduce el fragmento «El templo del azar» (48). Contribuyó también Maeterlinck con su versión de Ruysbroeck a popularizar el interés estético en la mística. Rafael Urbano, su traductor, le imitó publicando a Miguel de Molinos y su eco llegó a *La lámpara maravillosa,* de Valle-Inclán. Existieron también algunas posiciones críticas curiosas, la *Revista blanca,* hostil en general a su teatro, recibió en cambio con entusiasmo *La vida de las abejas,* que consideró como una utopía que describía una ciudad ideal posible dentro de la concepción anarquista (49).

La poesía de Maeterlinck influyó profundamente en José Carner, que, como director de la revista *Catalunya,* publicó en 1904 las *Quince canciones,* traducidas por Maci Sandiumenje (50), reimpresas en tirada aparte con dibujos de Eugenio d'Ors. Graciela Paláu ha señalado su huella en las *Arias tristes,* de Juan Ramón Jiménez (51).

Influencias de carácter general se han señalado en varios escritores. La publicación de *La Casa de Aizgorri* fue ocasión para que varios críticos encontraran en ella elementos maeterlinckianos. Maragall, por ejemplo, comentándola, escribe:

> Acá y acuyá se notan ciertamente reflejos de Ibsen y de Maeterlinck; quizá toda la obra, en cuanto a procedimiento, es un reflejo, pero es un reflejo con sustancia, y representa, en suma, algo nuevo y duradero en la literatura española (52).

El mismo Baroja en sus memorias lo negó: «Me atribuyeron algunos una imitación de la obra de Maeterlinck, autor que por entonces no había leído, no sé si de *La intrusa* o de cuál. Una lejana influencia pudo haber sencillamente por las conversaciones» (53). No es este el lugar de discutir detalladamente la existencia de esta influencia, pero sí queremos señalar la presencia de numerosos rasgos prerrafaelistas en esta novela, tales como la descripción de Agueda con que comienza: «Esbelta, delgada, algo rápida en sus ademanes, como es, parece vocación de las imágenes religiosas de la antigua Bizancio. Su tez

(47) «Mauricio Maeterlinck», *La Lectura* (1903), pp. 34-36.
(48) «Mauricio Maeterlinck», *Nuestro tiempo* (1903), pp. 599-605.
(49) *Revista Blanca* (1901), 750.
(50) Junio 1904, pp. 21-36.
(51) *Op. cit.*, p. 123.
(52) *Obres Completes,* vol. 2, pp. 150-151.
(53) *Obras Completas,* Madrid, 1947, vol. 7, pp. 726-727.

pálida, sus párpados caídos, su sonrisa de ensimismamiento, fuerzan a la imaginación a suponer alrededor de su figura una flordelisada aureola, como la de las vírgenes de los medievales retablos» (54).

La huella que Azorín señaló en las obras de Vicente Medina fue igualmente negada por éste (55). Ya Díaz-Plaja señaló la inspiración maeterlinquiana en la trilogía *Lo invisible* y en otros dramas de Azorín (56). Creemos, sin embargo, que se pueden encontrar claramente en obras mucho más tempranas, concretamente en *Diario de un enfermo*. Citas de Maeterlinck se encuentran en obras de casi todos los jóvenes, entre ellos Maeztu (57), y ya en su tiempo se notó la gran influencia que tuvo en las obras de Benavente, *Sacrificios, La gata de angora* y *Alma triunfante* (58).

Podemos concluir de todo lo anterior que el arte de Maeterlinck fue una de las principales influencias en la literatura española de principios de siglo y que se encuentra con igual fuerza en modernistas y noventaiochistas, siendo así una razón más para poner en duda la validez de tal clasificación.—*RAFAEL PEREZ DE LA DEHESA. (University of California. BERKELEY.)*

(54) *Ibid.*, vol. 1, p. 3.
(55) Carta inédita a Unamuno del 7 de noviembre de 1899, conservada en el Archivo de Unamuno de Salamanca.
(56) G. DÍAZ PLAJA: *El arte de quedarse solo y otros ensayos*, Barcelona, 1966, pp. 33-35.
(57) Véase su prólogo a «El deseo», de SUDERMAN, en *La España moderna*, mayo 1898, p. 12.
(58) A. PALOMERO: «Los teatros», *La Lectura* (1902), pp. 514-518.

LA NOVELA MODERNA EN ROBERTO ARLT

En oposición al campo y al ambiente rural, el hombre y la ciudad constituyen la materia con que trabaja la nueva narrativa, y en ella encontramos a Roberto Arlt. En general, se puede decir que en sus novelas no se explica la situación social, el aspecto, ni los pensamientos de los personajes; toda la explicación está dada por la acción misma, por el relato de los hechos (1).

En esta nueva temática, el verdadero protagonista es, más aún que el hombre en sí, su dolor, su miseria y su infortunio. Lo característico en Arlt no es mostrar al hombre en el momento preciso de forjarse su destino, sino, por lo contrario, coincidiendo con él, como lo expresa Oscar Marotta, «viviendo en el caldo de un destino desgraciado que les sería regalado (a los hombres) en el nacimiento, altivos

(1) Este punto ha sido estudiado en detalle en *La historia de la literatura argentina*, capítulo 42, mayo de 1968, Buenos Aires, pp. 998 y ss.

y completamente auténticos, no sólo en la vida, sino hasta en sus momentos postreros» (2). Por otra parte, las predilecciones de nuestro autor se detienen generalmente en aquellos aspectos de la realidad que más se parecen a la fantasía.

Influencia de Dostoyevski

Encontramos en el procedimiento de Arlt una obvia analogía con los elementos característicos del autor ruso, realista en la materia con que trabaja y fantástico en la concepción de la realidad. El mismo Arlt se autocalificó de escritor «rusófilo» (3).

Ante supuestas similitudes entre ciertos aspectos de las novelas de ambos escritores, numerosos críticos tildaron a Arlt de servil imitador. En este caso, sin embargo, se debe tener en cuenta que la complejidad psicológica, como tema novelístico, es de universal interés bajo todos los climas y no una exclusividad rusa. Los personajes de Arlt, a pesar de su universalidad, son insospechablemente argentinos, de ningún modo rusos y aún menos dostoyevskianos.

En lo referente a los personajes del novelista ruso, el detalle que los define, dando tono y sentido a su obra, es la intensidad pasional, la violencia de los deseos y la orientación perfectamente definida de sus vidas, hacia Dios, hacia el amor a una mujer o hacia un ideal relativamente preciso. La psicología de estos personajes es casi siempre afirmativa. Son regidos por la fatalidad y tienen plena conciencia de aquello que desean con tan incontrastable violencia.

Esta rigidez absoluta de sus pasiones es lo que desencadena el drama, lo que los salva o condena sin remedio. Podemos advertirlo claramente en Raskolnikov, el más débil de todos. Una idea lo pierde, pero luego será otra la que lo salvará. También se observa esta condición en Fedor Karamazov, réprobo sin esperanza, raleado del mundo por su sexualidad brutal, a quien una pasión carnal torna enemigo de sus hijos. Igual caso encontramos en el declive que precipita como un torrente la vida de Demetrio Fedorovich, tan capaz de la infamia como del heroísmo.

En cambio los personajes de Arlt son presa de la indefinición de la vida, la falta de intensidad pasional, la ausencia de objetivo, y el

---

(2) *Sexo y tradición en Roberto Arlt,* Editorial Futuro, Buenos Aires, 1965, página 9.

(3) «Reportaje a Roberto Arlt», *La literatura argentina,* Buenos Aires, agosto de 1929, p. 8.

(4) Raúl Larra: *Roberto Arlt, el torturado,* Editorial Futuro, Buenos Aires, 1950, nota 2, p. 28.

manto de tristeza que cubre de desventuras su existir. Es, por lo tanto, imposible imaginar a Erdosain, protagonista de *Los siete locos,* actuando como Demetrio. Y esto no es concebible porque Erdosain no es un apasionado, sino un débil, un hombre en quien los deseos y anhelos carecen de intensidad y empuje que motive la acción, la cual constituye el dinamismo vital que precisa la orientación de una vida.

Si bien aspira a la felicidad, su aspiración se diluye en sueños descabellados. Como consecuencia de que ninguna potencia espiritual se sobrepone a otra surge el equilibrio que lleva a la inestabilidad e irregularidad, que lo conduce por una línea tortuosa sin rumbo fijo. Si tuviese la felicidad a su alcance la hubiera rechazado, con seguridad.

No todos estos personajes se abandonan inconscientemente a la disolución de su destino sin objeto, por lo contrario, suelen advertir su orfandad espiritual y el terrible vacío de sus almas.

El clima espiritual creado por Arlt

La inestabilidad y el no saber a qué atenernos crean un ambiente espiritual muy especial y un interés constante que siempre es renovado por una psicología en la que ni actitudes ni reacciones pueden preverse con certidumbre. En realidad, lograrlo mermaría en gran parte el interés suscitado. También contribuye a este ambiente el hecho, reconocido por amigos y críticos, de que la sinceridad, como norma de conducta, fue siempre una aspiración de nuestro autor. Lo reitera en sus obras, en entrevistas de prensa, y en conversaciones entre amigos. Como lo expresa un crítico, «una brutal sinceridad rigió la vida de Arlt» (4). A un lector que le pide una opinión sobre el secreto de la felicidad Arlt responde: «Creo que hay una forma de vivir en relación con los semejantes y consigo mismo, que si no concede la felicidad, le proporciona al individuo que la practica una especie de poder mágico de dominio sobre sus semejantes: la sinceridad. Un hombre sincero es tan fuerte, que sólo él puede reírse y apiadarse de todo» (5).

La complejidad psicológica, advertida y afrontada por Arlt en sus personajes, se ve desdibujada a menudo por la presencia frecuente de reacciones y sentimientos contradictorios, atribuibles en mayor o menor grado a ambigüedades en el pensamiento y temperamento arlteanos. Esto da como consecuencia el que se acentúe en el lector la sensación de estar en presencia de una experiencia real. El mismo Arlt ha dicho: «No sé si la gente sentirá la fuerza de la vida como

(5) *Loc. cit.*

la siento yo, pero en mí hay una alegría, una especie de inconsciencia llena de alegría» (6).

Todos sus personajes están dotados de un aire especial que los identifica como surgidos de una misma pluma; factor que en modo alguno constituye desmedro de su obra ni le resta mérito literario, siendo éste un fenómeno que comparten muchos escritores (7). Es probable que la explicación de esto se halle en el hecho de que la técnica de la caracterización de Arlt gira en torno a un preciso núcleo de ideas: la angustia, el silencio de Dios, la soledad, la pureza en la mujer, la búsqueda de la felicidad, y en lo social, la crítica de los defectos de la moral burguesa. Todos los personajes parecen llevar en sí un germen de muerte, que se agranda por momentos hasta colmarlos, física y espiritualmente. Son la negación de la vida, ansiosos de lo infinito, apóstoles del terror, que en su pureza macabra anulan lo mejor de sí mismos (8).

Y lo habitual es que el lector desprevenido considere esos fronterizos disconformistas y sus urdimientos tenebrosos como productos exclusivos de la fantasía del novelista. Pero en realidad casi todos los elementos imaginativos de sus novelas responden a una raíz terrestre y palpable de origen experiencial. Hay una especie de «leit motiv» de temas que aparecen en cada recodo, lo cual indica un bagaje de antecedentes vivos.

Tenemos el ejemplo de Erdosain, personaje de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, quien sueña con un episodio que luego se convertirá en tema principal de *El amor brujo*, y en el cual se supone una experiencia netamente personal del autor.

Los conflictos familiares y la interrelación de caracteres establecida en el hogar de Arlt, son volcados por el autor en sus novelas. Así vemos que, en el caso de aparecer un padre en su obra —en general los grupos familiares son presididos por viudas dentro de sistemas más o menos matriarcales— éste desempeña un papel negativo para con los hijos. Esto se entiende ante la incomprensión, áspero trato e inclinación autoritaria de que fue objeto por parte de su propio padre, y que produjo en él un fuerte resentimiento que según Max Scheler estaba «ligado a una actitud especial en la comparación valorativa de

(6) «Reportaje», véase nota 3, p. 7.

(7) Piénsese, por ejemplo, en las mujeres de Edgar Allan Poe, los apasionados de Dostoyevski y los elegantes inconsistentes de Oscar Wilde.

(8) Acorde con sus ideas y su modo de delinear el carácter de sus personajes, también el estilo de nuestro autor manifiesta evidentes contradicciones. Expresiones populares, vulgares, del lunfardo, alternan con tecnicismos y con un uso relativamente correcto, hasta elegante, del idioma. Este último detalle puede observarse sobre todo en lo que respecta a descripciones de paisajes donde hay abundantes intentos de crear metáforas poéticas. El estilo de Arlt requiere, desde luego, un detallado análisis aparte.

uno mismo con los demás» (9). Es fácil comprender en estos términos por qué ninguno de los protagonistas de las novelas de Arlt asume la paternidad, a excepción de Balder en el *El amor brujo,* que si bien tiene un hijo siente total indiferencia hacia él.

Metafísica y aflicción

Pese a no tratarse de un filósofo ni de un sutil penetrador en el campo trascendental de las preguntas límites, sino más bien de un «metafísimo vital» en el sentido que Unamuno le da al término, encontramos en sus libros inconfundibles elementos de estados de ánimo lacerantes, de la inquietud que se ahonda en la vida, aun cuando no se hace sino sugerir soluciones mediante diversas respuestas paradójicas. Arlt parece encarnar lo dicho por Alejandro Raitzin: «No son los más letrados o ilustrados los más sabios, ya que la sola ilustración enriquece el pensamiento pero no siempre el buen juicio o la sabiduría esencial del hombre» (10).

Es lícito suponer, como lo hacen todos los críticos que se han ocupado de este tema, que Erdosain, protagonista de *Los siete locos* y *Los lanzallamas,* Balder, de *El amor brujo,* y Silvio, de *El juguete rabioso,* reflejan, en cierto grado la ideología de su creador (11), de ma-

---

(9) Max Scheler: *El resentimiento en la moral* (cita de Alejandro Raitzin en *El hombre no es cuerdo,* Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 1954, p. 512).

(10) *Ibid.,* p. 422. En cambio, gracias al desmenuzado análisis del ego que se elabora a través de cada uno de sus personajes, la obra de Arlt ha logrado ubicarse entre lo que Juan José Sebrelli ha llamado (*Inocencia y culpabilidad de Roberto Arlt,* Editorial Sur, Buenos Aires, 1953, p. 58) «las intuiciones metafísicas más profundas».

(11) La crítica se ha expresado largamente sobre este importante detalle de la psicología de los personajes de Arlt y los móviles de su conducta. Un modo de encarar la cuestión ha sido ver en ellos el efecto de la metrópoli rioplatense de principios de siglo. Por otra parte no faltan críticos para quienes el autor mismo refleja en su manera de ser la influencia de Buenos Aires, y sobre todo de las ideas que en aquel entonces tenían allí mayor trascendencia. Por ejemplo respecto a los personajes de Arlt, Juan José Sebrelli observa (*Inocencia y culpabilidad de Roberto Arlt,* p. 71): «Esa angustia, esa esperanza frustrada, que es telón de fondo de todas sus obras, tiene estrecha relación con la crisis económica que hundía a la clase media. Desde 1890 el porteño, absorbido por el mito del progreso nacional, no se preguntaba por los fines últimos». Se podría agregar que si bien influyeron en cierto sentido, ni el *homo faber positivista,* ni el *homo economicus* de Marx, calman la ansiedad casi enfermiza del novelista. Téngase en cuenta también el hecho, que todos los críticos consideran evidente, de que los personajes principales de las obras mayores de Arlt son en gran parte autobiográficos. Raúl Larra, defendiendo al autor contra el cargo de exotismo y excesiva influencia dostoyevskiana, tiene ocasión de observar (*Roberto Arlt, el torturado,* Editorial Futuro, Buenos Aires, 1950, p. 52) que «en esta novela (*Los siete locos*) el tono de la angustia alcanza la gradación más intensa y trasciende tal autenticidad que otorga a sus páginas una categoría perdurable»; y más adelante (p. 54), que «los protagonistas de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* están determinados por ese crisol fantástico que es Buenos Aires, pero a su vez aportan las peculiaridades propias del grupo social

nera que a través de sus escritos se deja percibir con toda claridad el estado espiritual de Arlt, con toda su torturante angustia. La relativa falta de sofisticación estética e ideológica de este «autodidacto infatigable», como lo ha llamado Juan Carlos Ghiano (12), confirma que sus planteos metafísicos son más bien auténticos que adquiridos. El carácter autobiográfico de su obra revela, además, que el novelista tenía plena conciencia de su desasosiego interior y que de no haberse dado circunstancias favorables a lo que Federico Peltzer llama su «angustia existencial» (13), él mismo las hubiese buscado. Hay un excelente testimonio del grado de autocomprensión que lo caracterizó; se trata de una carta a su madre en que afirma, a propósito de *Los siete locos:* «Lo grande de este libro es el dolor que hay en Erdosain. Piense usted que ese gran dolor no se inventa, ni tampoco es literatura. Piense que yo mismo puedo ser Erdosain» (14).

Enfoque de los principios fundamentales

La producción novelística de Arlt acusa un constante enfrentamiento con interrogantes universales. Por ejemplo, son insistentes las referencias a Dios en sus obras y su actitud al respecto es ambigua. Por un lado lo niega rotundamente en forma explícita, si bien existe un reflejo de inseguridad implícito en el sabor a odio que se advierte en esta negación. Esta actitud predomina en las piezas satíricas de *Aguafuertes porteñas,* y también en *El fabricante de fantasmas,* donde aparece un personaje que «duda de todo lo divino y humano» (15). En el cuarto capítulo de *El juguete rabioso* le confiere a Dios muchas de las limitaciones humanas. En las últimas páginas de *Los siete locos* leemos:

---

de que proceden y del momento económico que viven. Todos ellos devienen de la pequeña-burguesía, son hombres sacudidos por la confusión de la posguerra, y viven los prolegómenos de la crisis mundial del año 1929». Por su parte, Nira Etchenique, al examinar los personajes de *Los siete locos* (*Roberto Arlt,* Editorial La Mandrágora, Buenos Aires, 1962, p. 51), llega a la conclusión de que tras una rápida y eficaz definición de su identidad física y social aparente, el novelista, al enfrentarse con sus almas, se encuentra con que «se le escapan de las manos y aparece la distorsión. Entonces es cuando los deja caer por la pendiente del horror, cuando los ejemplariza con ferocidad hasta convertirlos en una galería patológica. Por eso no es verdad que esté relatando una realidad conocida».

(12) «Mito y realidad de Roberto Arlt», *Ficción,* núm. 17, Buenos Aires, enero-febrero de 1959, p. 8.

(13) «Dios en la literatura argentina», *Señales,* núm. 126, Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1960, p. 34.

(14) La carta que aquí se transcribe en parte puede leerse en Raúl Larra: *Roberto Arlt, el torturado,* p. 41.

(15) Roberto Arlt: *El fabricante de fantasmas,* Editorial Futuro, Buenos Aires, 1950, p. 14.

«Lo queremos a Dios, lo necesitamos a Dios. No me explico cómo lo han podido asesinar a Dios. Pero nosotros lo resucitaremos.. Inventaremos unos dioses hermosos... supercivilizados... ¡Y qué otra cosa será entonces la vida!» (16). Análoga desilusión nos ofrecen los frecuentes reproches que se hallan en *Los lanzallamas*. Por otra parte, de acuerdo a la ambigüedad mencionada anteriormente, en oposición a todo esto, el novelista nos da fehacientes muestras de su optimismo, cuando en *Los lanzallamas* hace decir a Ergueta: «Desde el momento en que se piensa en El con deleite, El existe» (17).

En lo que se refiere al alma, Artl tiene una concepción dualística. Alude, en *El amor brujo*, a la «diabólica química de los sentimientos», fenómeno que se contrapone a su noción del ser humano como una «máquina química». Aunque aparenta admitir la existencia del alma, Arlt no la considera sustancia inmortal. En *El amor brujo* nuevamente se introduce una ambigüedad en el pensamiento de Arlt. En este caso parece inclinarse a aceptar la supervivencia del espíritu, cuando el protagonista, Balder, explica al Fantasma de la Duda: «Yo soy un alma. Un alma embrutecida en un cuerpo terrestre que a momentos quiere morirse para escapar de esta prisión» (18). También el «Astrólogo» de *Los siete locos* habla del olvido del cuerpo mediante la superación del alma (19).

Arlt nos presenta al hombre como elemento, o bien víctima, de una gran problemática de la existencia. Su condición típica es la de la deshumanización, o sea el total embrutecimiento del espíritu en consecuencia de los conflictos vitales que repercuten sobre él, predominando entre ellos el de la voluntad ciega e incontrolable. En el cuento «Las fieras» leemos: «Todos estamos conscientes que en un momento dado de nuestras vidas, por aburrimiento o angustia, seremos capaces de cometer un acto infinitamente más bellaco que el que no condenamos. A decir la verdad, aploma a nuestras conciencias un sentimiento implacable, quizá la misma fiera voluntad que encrespa a las bestias carniceras en sus cubiles de los bosques y las montañas» (20). Y más adelante, «el hombre en sí es un misterio inexplicable, un nervio aún no clasificado, roto en el mecanismo de la voluntad» (21).

Son numerosísimas las referencias a la muerte, tanto en los relatos cortos como en las novelas. Mientras en otras cuestiones hemos adver-

---

(16) ROBERTO ARLT: *Los siete locos*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1958, p. 254.

(17) ROBERTO ARLT: *Los lanzallamas*, Colección Claridad, Buenos Aires, 1931, página 140.

(18) ROBERTO ARLT: *El amor brujo*, en *Novelas completas y cuentos*, prólogo de Mirta Arlt, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1963, p. 127.

(19) *Los siete locos*, p. 163.

(20) *Novelas completas y cuentos*, tomo III, pp. 286-287.

(21) *Ibid.*, p. 288.

tido cierta ambigüedad en el pensamiento de Arlt, en cuanto a la muerte adopta consistentemente una actitud que nos hace pensar en Unamuno. Por ejemplo, en el tercer capítulo de *El juguete rabioso* lamenta: «Sin embargo, algún día moriré, y los trenes seguirán caminando, y la gente irá al teatro como siempre, y yo estaré muerto, bien muerto..., muerto para toda la vida. ¡Ah si se pudiera descubrir algo para no morir nunca, vivir aunque fuera quinientos años!» (22). En el relato «Escritor fracasado» se descubre el velo del problema teleológico nuevamente recordando al autor de *Del sentimiento trágico de la vida*: «¿Para qué afanarse en estériles luchas, si al final del camino se encuentra como todo premio un sepulcro infinito y una nada infinita» (23).

Finalmente, queda por comentar otro motivo esencial en el pensamiento de Arlt: el modo de encarar el problema de la felicidad. La ambigüedad a que he aludido antes se vuelve a manifestar aquí. En efecto, habiendo negado reiteradamente la existencia de Dios, Arlt pasa a intuir su existencia en la felicidad. De acuerdo a esto, en las páginas finales de *El juguete rabioso* leemos:

«—Y saber que la vida es linda me alegra, parece que todo se llenara de flores... dan ganas de arrodillarse y darle las gracias a Dios por habernos hecho nacer.

—¿Y usted cree en Dios?

—Yo creo que Dios es la alegría de vivir. ¿Si usted supiera? A veces me parece que tengo un alma tan grande como la iglesia de flores...» (24).

El autor nos propone dos tipos de felicidad. Una es la felicidad transitoria e imperfecta, que no prospera y se encuentra dentro del plano de lo temporal y finito, y la otra es la entendida como virtud, de acuerdo al pensamiento aristotélico en que la felicidad se encuentra íntimamente ligada a la ética.—*ROBERT M. SCARI (University of California. DAVIS, Calif. 95616).*

---

(22) ROBERTO ARLT: *El juguete rabioso*, Editorial Latina, Buenos Aires, 1926, páginas 72-73.

(23) *Novelas completas y cuentos*, tomo III, p. 244. Conviene observar que el novelista le atribuye gran importancia a la «existencia», no así al concepto de «esencia», que queda relegado a segundo plano.

(24) ROBERTO ARLT: *El juguete rabioso*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1958, página 151.

INTRODUCCION AL CINE INDEPENDIENTE JAPONES

La estructura económica del cine japonés, más que la de cualquier otro, es muy similar a la del norteamericano, debido a que ambos tienen un inmenso mercado interior donde mantenerse; aunque su máxima diferencia, también desde un punto de vista económico, es que, mientras el norteamericano tiene unas amplias redes de distribución exterior que cubren prácticamente todo el mundo, el japonés sólo en muy contadas ocasiones ha conseguido saltar la barrera que le separa de occidente y darse a conocer tanto en Europa como en Estados Unidos.

A finales del siglo pasado, al igual que ocurre en los países que entonces contaban con una economía potente, los pequeños capitalistas japoneses comenzaron a producir películas, pero de igual modo a como ocurrió en Estados Unidos, cuando existen unas mínimas bases industriales y se puede comprobar el interés económico del nuevo producto, comienzan a constituirse grandes compañías que no tardan en monopolizar la producción, la distribución y la exhibición. La primera en aparecer, en 1912, es la Nikkatsu, y la última, en 1951, ya al borde de la crisis, la Toei, entremedias lo hacen la Shochiku, la Daiei, la Shintoho y la Toho.

Hay que señalar que estas grandes compañías realizan unos muy determinados géneros de producciones, cuyo estudio queda completamente fuera de los límites de estas notas, que no tardan en adquirir un elevado nivel medio y un estilo muy particular, constituyendo el auténtico cine japonés en la medida, además, que las producciones independientes que sucesivamente se irán haciendo adquieren su auténtica razón de ser en cuanto su estilo nace en contraposición al de las grandes compañías. Tampoco hay que olvidar que los dos únicos genios que hasta ahora ha dado el cine japonés, Kenji Mizoguchi, muerto en 1956, y Yasujiro Ozu, muerto en 1963, realizaron la totalidad de su obra dentro de la producción normal de estas grandes compañías.

Hasta mediados de siglo la única actividad cinematográfica que se desarrolla fuera del control de las grandes compañías es la esporádica, oportunista y poco interesante producción, por parte de algunos de los más famosos actores, de películas de muy mediocre calidad que venden, inmediatamente, para ser distribuidas por los canales de las compañías.

En 1948 la Toho, que había sido la productora oficial durante el período fascista y que después de la guerra había pasado a estar controlada por los sindicatos, vuelve a las manos de sus antiguos propietarios, que inmediatamente deciden eliminar a los hombres que durante este período habían comenzado a trabajar en sus estudios, confeccionando una lista de despedidos compuesta por mil nombres. Esta «Caza de brujas» japonesa desencadena una larga huelga de protesta que dura de abril a octubre de ese año, organizada y dirigida por el Sindicato de Empleados del Cine y el Teatro Japoneses, y hace que se desarrollen algunos sucesos represivos de extraordinaria violencia, en los que participan las fuerzas de ocupación norteamericanas, para finalizar con una oscura victoria: el número de los despedidos se reduce a cien.

Durante los siete meses que había durado la huelga, los empleados de la Toho habían recorrido el país creando un elevado número de cine-clubs en los que se agrupaban obreros y estudiantes partidarios de un cine políticamente más interesante que el realizado por las grandes compañías. Los despedidos, entre los que se encuentran directores, actores y todo tipo de personal técnico y artístico, cuentan con todos los elementos para lanzarse a la producción, pero les falta capital. Para obtenerlo realizan una campaña, a través de los sindicatos, bajo el *slogan* «Los trabajadores también deben tener sus películas», dirigida a las personas que se habían agrupado en estos cine-clubs. Con los fondos recaudados se puede realizar la primera producción independiente, en el sentido de libre del control financiero e ideológico del capitalismo, japonesa: *Boryoku no machi (Ciudad de violencia,* Satsuo Yamamoto, 1950), que es distribuida por la Daie mediante las presiones ejercidas por el Sindicato.

La primera productora independiente que se crea es la Shinsei Eiga Sha, compuesta de personal expulsado de la Toho; el capital necesario para la financiación de sus primeras películas lo consigue emitiendo bonos de muy bajo precio que vende, a través de los sindicatos, a los miembros de estos cine-clubs; la primera película que realizan, *Dokkoi ikiteru (¡Estamos vivos!,* Tadashi Imai, 1950), así como la segunda, *Hakone fuunroko (Tempestad sobre el monte Hakone,* Satsuo Yamamoto, 1952), están producidas en forma de cooperativa, no cobrando ni actores ni técnicos por su trabajo más que un tanto por ciento correspondiente de los ingresos obtenidos por su obra. Su primera producción tiene graves problemas con la censura, pero, final-



Kuroneko, de KANETO SHINDO



El rostro de otro, de Hiroshi Teshigahara



Las aventuras de Buraikan, de MASAHIRO SHINODA



Pavana por un hombre acabado, de Masaki Kobayashi

mente, consigue salvarlos y se estrena un año después de su realización, obteniendo un gran éxito de crítica y público.

Por esta misma época Kaneto Shindo y Kozaburo Yoshimura abandonan su trabajo en la Shochiku y fundan la Kindai Eiga Kyokai, con la que producen *Gembaku no ko (Los niños de Hiroshima,* Kaneto Shindo, 1952), que obtiene un gran éxito mundial. El conocido guionista Yasutaro Yagi crea la Yagi Prod. y realiza *Yamabiko gakko (La escuela de los ecos,* Tadashi Imai, 1952). El actor So Yamamura funda la Gendai Prod., que debuta con *Kanikosen (Los barcos del infierno,* So Yamamura, 1953). También aparecen otras muchas productoras, entre las que destacan la Kinuta Prod. por su película *Onna hitori daichi o yuku (Una mujer sola anda por el mundo,* Fumio Kamei, 1953).

Mientras surgían nuevas productoras independientes, las primeras establecidas continuaban su labor. Las más importantes de todas ellas son la Shinsei Eiga Sha y la Kindai Eiga Kyokai, que en estos años realizan, respectivamente: *Shinku chitai (Zona de vida,* Satsuo Yamamoto, 1952) y *Shukuzu (La miniatura,* Kaneto Shindo, 1953).

Los años de máximo apogeo de las productoras independientes van de 1951 a 1953, en los que se realizan un total de unas treinta películas. Las más interesantes son: *Ashizuri misaki (Rumbo a Ashizuri,* Yoshimura, 1954), *Kumo nagaruru hate ni (Flores de cerezo en las nubes,* Myoji Ieki, 1953), *Nigorie (Aguas turbias,* Tadashi Imai, 1953), *Taiyo no nai machi (Barrio sin sol,* Satsuo Yamamoto, 1954) e *Hiroshima (Hideo Sekigawa,* 1953).

La situación que atraviesa el país en estos años, marcada por la derrota en la segunda guerra mundial y la ocupación norteamericana, en alguna medida similar a la italiana, hacen que, al nacer este movimiento cinematográfico, tomase como modelo otro de características muy similares: el neorrealismo italiano, que, principalmente a través de las películas de Vittorio de Sica y Roberto Rossellini, estaba obteniendo un gran éxito mundial. De manera que las películas independientes japonesas, de principios de los años cincuenta, están directamente influenciadas por el neorrealismo italiano en su forma de contar los temas eminentemente sociales que plantean; pero a este nivel resultan, por lo general superiores en cuanto su temática no se reduce, como en aquéllas, a la realidad cotidiana, sino que se extiende a los problemas de la etapa fascista y a sucesos históricos, que el neorrealismo italiano sólo tratará en años muy posteriores. De cualquier forma, aun en los temas comunes, existe en el neorrealismo japonés un aire pesimista que prácticamente estaba ausente del italiano, tal

vez debido a que la ocupación norteamericana terminó teóricamente en Japón con el tratado firmado en 1953, mientras que en Italia había finalizado inmediatamente después del final de la guerra.

En 1954 llegan a su punto máximo una serie de dificultades económicas, aparecidas en los años anteriores, que terminan con este período de apogeo de los independientes. En 1951 se había creado una nueva gran compañía, la Toei, por la unión de varias productoras independientes y el apoyo financiero de una gran empresa de tranvías. Poco tiempo después, otra de las grandes, la Nikkatsu, cambia de dirección, regenera su economía, construye nuevos estudios y reemprende una nueva línea de producción. De manera que estas seis grandes compañías, que trabajan a pleno rendimiento, y entre las que existe una cierta competencia, se alían para luchar contra los independientes. Las ventajas de los independientes frente a estas compañías son el poder trabajar con unos costos mucho más bajos y el contar con el pleno apoyo de los sindicatos y de las cooperativas campesinas. Pero frente a estas indudables ventajas, la principal razón del fracaso de los independientes, como se supo desde un primer momento, es que la mayoría de las salas de exhibición son propiedad de las grandes compañías o están, directa o indirectamente, controladas por ellas, no pudiendo, por lo tanto, luchar contra esta fuerza. Por esto, pasados los primeros años de optimismo, la Dokuritsu Eiga Sha, compañía creada por los independientes para la distribución de sus películas, fracasa estrepitosamente. Y la Shinsei Eiga Sha finaliza sus actividades, así como la Yagi, la Ara y la Shinseiki, mientras que la Shinsei, la Kinuta y la Shinseiki se fusionan para formar la Chuo Eiga.

Esta nueva compañía crea con su primer film, *Koko ni izumi ari (Esto es una fuente,* Tadashi Imai, 1955) un nuevo estilo que, sin apartarse de las características preocupaciones sociales, da entrada al puro espectáculo; para lograrlo, esta primera película se centra en el mundo de la música y otras, como, por ejemplo, *Ukikusa monogatari (Diario de una mala hierba,* Satsuo Yamamoto, 1955), realizada por otra productora, pero dentro de este mismo estilo, en el mundo del teatro, dando lugar a una especie de comedias musicales. Los resultados económicos que se obtienen con las películas de este nuevo estilo son mejores que los que se lograban con las anteriores, pero tampoco resultan excesivamente buenos. Mientras tanto otras productoras independientes siguen realizando sus características películas con la ayuda de los sindicatos, como *Mahiru no ankoku (Sombras en pleno día,* Tadashi Imai, 1956), financiada por el Sindicato de Electricistas.

Pero el período de esplendor de la producción independiente ha finalizado; muchas empresas productoras desaparecen y otras se con-

vierten en sucursales de las grandes compañías; sólo un pequeño grupo continúa haciendo un reducido número de películas en la medida en que a las grandes, para renovar su programación, y por adquirirlas a un precio muy bajo, les interesa distribuir de cuando en cuando un film independiente.

Las mejores películas independientes de esta segunda etapa son: *Kiku to Isamu (Kiku e Isamu,* Tadashi Imai, 1959), sobre el problema del aislamiento racial que sufren los hijos de japonés y negro, producto de los años de ocupación norteamericana, y *Ninge no joken (La condición del hombre,* Masaki Kobayashi, 1959-1961) superproducción de larga duración en tres partes sobre la novela de Jumpei Gomikawa, que puede realizar la productora independiente de Kobayashi gracias a la colaboración de la Shochiku, una de las grandes compañías, que sólo consigue después de vencer, gracias al éxito editorial alcanzado por la novela original, las dificultades que les planteaba su tema eminentemente social. El resultado de ambas, principalmente de esta última, es el mejor logrado por una producción independiente.

Mientras, a mucha menor escala, continúa la producción de películas directamente financiadas por agrupaciones sindicales. La Asociación Cinematográfica de Pueblos de Japón (Zen-no-ei), organismo que forma parte de la Federación de Cooperativas Agrícolas, organiza una campaña dirigida a diez millones de mujeres para, con la pequeña aportación de tres yens, el precio de un huevo o de una bola de arroz, obtener la suma necesaria para producir una película. De esta forma se pueden realizar: *Niguruma no uta (La canción de una carreta,* Satsuo Yamamoto, 1959), *Nyubo o idaku masumetachi (Las muchachas que traen las vacas,* Satsuo Yamamoto, 1962) y *Minna waga ko (Todos son mis niños,* Miyoji Eiki, 1962), y de maneras similares: *Buki naki tatakai (La lucha sin armas,* Satsuo Yamamoto, 1960) y *Matsukawa jiken (El incidente de Matsukawa,* Satsuo Yamamoto, 1961). En estas dos últimas lo que se hizo fue vender unos tikets que, durante la exhibición, se podían utilizar como entradas.

La Kindai Eiga Kyokai, gracias al talento personal de Kaneto Shindo y a su habilidad para rodar con unos costos muy bajos, es la única de las primeras productoras independientes que continúa produciendo regularmente sin ayuda de los sindicatos ni de las grandes compañías. En estos años realiza *Daigo fukuryu maru (Feliz dragón número cinco,* Kaneto Shindo, 1959), que resulta ser un desastre económico, y *Hadaka no shima (La isla desnuda,* Kaneto Shindo, 1961), producida en régimen de cooperativa con el equipo técnico y artístico y con un mínimo de dinero, que, gracias a su éxito internacional, resulta ser un excelente negocio.

A finales de los años cincuenta esta situación comienza a evolucionar al, en primer lugar, producirse los primeros síntomas de una crisis similar a la que se está desarrollando en las más importantes cinematografías mundiales, cuya base común es el aumento del nivel de vida de su público tradicional, y en segundo lugar, haberse estabilizado peligrosamente la posición de los realizadores independientes y de sus obras, dando origen ambas circunstancias a la paulatina aparición de un grupo de nuevos directores.

La crisis hará que los 1.014 millones de espectadores de 1960 se reduzcan a 335 en 1967 y que los 547 largometrajes producidos en 1960 desciendan a 389, frente a los 900 anuales que se realizaban en los años veinte. Esta crisis afecta principalmente a las grandes compañías, auténticas mantenedoras del cine japonés y controladoras de la totalidad de los puntos de distribución y exhibición.

Como consecuencia de esta situación en 1961, una de las grandes compañías, la Shintoho, desaparece, y las otras cinco deciden, al igual que habían hecho sus iguales norteamericanas diez años antes, vender en 1963 sus viejas películas a la televisión y comenzar a producir directamente para los veinte canales de televisión que tiene el país. Al mismo tiempo comienzan a lanzar a la dirección a nuevos valores que, en puestos auxiliares, llevaban algún tiempo trabajando en sus estudios; la Nikkatsu da su primera oportunidad a Shohei Imamura, Kei Kumai y Kirivo Urayama, la Shochiku a Susumu Hani, Nagisa Oshima y Masahiro Shinoda, etcétera.

En 1965 puede considerarse que la situación cinematográfica ha variado completamente, de forma que mientras los más famosos y universales realizadores, directamente ligados a las grandes compañías, Masaki Kobayashi, Akira Kurosawa y Kon Ichikawa, encuentran grandes dificultades para dirigir y el grupo de primitivos independientes, Satsuo Yamamoto, Tadashi Imai, Kaneto Shindo, So Yamamura, Fumio Kamei, Hideo Sekigawa, etcétera, hacen unas películas completamente *standard*, muy alejadas de sus primeras obras, con un interés muy relativo, bien ayudados por los sindicatos o no, ligadas a las grandes compañías a través de la distribución; el grupo de nuevos realizadores, lanzado por las grandes compañías, se ha afianzado, ha comenzado a independizarse y se ha convertido en el único importante.

Estos cambios traen consigo una gran variación dentro de los tradicionales géneros cinematográficos japoneses. Los *jidai-geki* o films históricos, que en el pasado representaban la gran mayoría de la pro-

ducción, en 1962 aún ocupan el 21 por 100 de la producción anual, pero descienden al 7 por 100 en 1966, hasta llegar a la actualidad, en que únicamente se hace un reducido número de *remakes* de grandes películas del pasado u originales con un aire marcadamente erótico. Mientras, inversamente, aumenta la proporción de *gendai-geki* o films modernos, que en la actualidad se pueden dividir en dos grupos, que constituyen la gran mayoría de la producción, los films *pink* o eróticos y los films *yakuza* o violentos.

Las relaciones de los nuevos realizadores con las compañías que los lanzan no son, en la casi totalidad de los casos, buenas, debido principalmente a la censura que intentan imponer a algunos de sus más ambiciosos proyectos, en un momento en el que, por prohibirlo la constitución vigente, no existe ningún tipo de censura gubernativa. Esto les lleva invariablemente, una vez realizadas sus primeras películas, a fundar sus propias compañías productoras y, en ciertas medida, independizarse, aunque continúan vinculados a las grandes compañías en lo que a distribución y exhibición se refiere.

Susumu Hani debuta en 1961 con *Furyo shonen (Los malos muchachos)*, intento de *cinema-vérité;* después de *Mitasareta seikatsu (Una vida muy llena,* 1962) y *Kanojo to kare (Ella y él,* 1963), realiza para su propia producción, la Hani Prod., sus dos mejores y más famosas obras, *Bwana Toshi no uta (La canción de Bwana Toshi,* 1965), íntegramente rodada en Tanganika, y *Andesu no hanayome (La novia de los Andes,* 1966), íntegramente rodada en Perú, dentro de unas coordenadas etnológicas y metafísicas de búsqueda de los orígenes ancestrales del alma japonesa. En 1968 ha hecho *Hatsukoi jigokuhen (Primer amor, versión infernal)*, dentro de las más modernas tendencias eróticas, obra de una gran fuerza e interés.

Shonei Imamura debuta en 1958 y realiza varias películas realistas de escaso interés. En *Nippon konchuri (La mujer insecto,* 1963), su obra más conocida; *Akai satsui (Deseos impuros,* 1964), *Jinruigaku nyumon (La pornografía,* 1965) y *Kamigami no fukaki yokubo (Profundo deseo de los dioses,* 1968) profundiza en su primitivo concepto de realismo y llega a convertirlo en un estudio tan minucioso del comportamiento de sus personajes —se diría estuviese realizado por un entomólogo—, que le hace adquirir una nueva dimensión de gran interés. En 1965 funda su propia productora, la Imamura Prod.

Nagisa Oshima debuta en 1959; realiza una serie de películas influenciadas por el neorrealismo característico de la época; entre ellas sobresale *Nihon no yoru to kiri (Noche y niebla en Japón,* 1960); funda en 1963 la Sozo-Sha, para la que realiza, entre otras, *Murishinju nihon no natsu (Verano japonés: doble suicidio,* 1967), *Koshikei (El*

ahorcamiento, 1968), *Shinjuku dorobo nikki (Diario de un ladrón de Shinjuku,* 1968) y *Shonen (El niño,* 1969). Gracias al éxito alcanzado por estas tres últimas película en los festivales de Cannes y Venecia, en la actualidad es el realizador japonés de su generación más conocido en Europa. Su mayor triunfo es haber creado un estilo, muy característico de estos años, en el que se entrecruzan las preacupaciones por problemas eróticos y políticos.

Hiroshi Teshigahara funda, gracias al dinero de su padre, la Tashigahara Prod., debutando en 1960; de menor interés que los anteriores, hay que señalar entre sus obras *Suna no onna (La mujer de arena,* 1963), en la que alcanza su punto máximo, después nunca superado. Kiriro Urayama debuta en 1963; realiza tres películas, entre las que destaca *Hiko shojo (Cada día lloro,* 1963), para la Nikkatsu, en la que llevaba trabajando algunos años como ayudante; pero se produce tal enfrentamiento con la compañía, a pesar de los premios internacionales, que ganan algunas de sus obras, que debe abandonar la dirección y volver a su antiguo trabajo de ayudante. Kei Kumai debuta en 1964 en la Nikkatsu, pero, debido a su postura extremadamente politizada, está en continuo conflicto con la compañía, y únicamente ha podido realizar tres películas; entre ellas destaca *Nihon retto (Sombras blancas sobre Japón,* 1965).

Masahiro Shinoda, quizá el más interesante de este grupo de nuevos realizadores, aunque en gran medida hoy aparece apartado de él al trabajar dentro de un formalismo que le acerca más a los grandes maestros de la generación precedente, debuta en 1960 y realiza quince películas en diez años. Sus obras más importantes las hace para su propia productora, la Hyogen-Sha; hay que destacar *Shinju ten no Amijima (Doble suicidio en Amijima,* 1968) y *Buraikan monogatari (Las aventuras de Buraikan,* 1970), que, aparte de dos de los pocos *jidai-geki* originales realizados en estos años, desarrollan un estilo, con una serie de reminiscencias teatrales de gran interés.

Muy recientemente han aparecido una serie de nuevos realizadores que trabajan en los géneros más populares y que están consiguiendo darles una nueva dimensión. Tai Kato, Seijun Susuki, Tomu Uchida, Kosaku Yamashita y Kinji Fukasaku han logrado que los films *pink* o eróticos, dado el refinamiento obtenido en su peculiar estilo y la imaginación que despliegan para el trazado de sus argumentos, se coloquen en un primer lugar mundial dentro de su especialidad. En menor medida, Koji Wakamatsu, Tetsuji Takechi y Yasuzo Masumura también han logrado algo similar dentro de los films *yamuka* o violentos.—*AUGUSTO MARTINEZ TORRES (Larra, 1. MADRID).*

Sección Bibliográfica

Johannes Lechner: *El compromiso en la poesía española del siglo XX* 2 vols., Universitaire Pers Leiden, 1968. Parte I: De la generación de 1898 a 1939, 292 pp., y Antología, 261 pp.

Si, como afirmaba Theodor W. Adorno en su *Discurso sobre lírica y sociedad* (1), «una corriente colectiva subterránea pone fondo a toda lírica individual», no es ciertamente la poesía española, que ha vivido siempre en entrañable vínculo con el pueblo —y ahí está la voz del romancero para recordárnoslo—, la que le desmentirá. Sabido es que este pacto secular ha adquirido aún más apasionada intensidad en nuestros poetas contemporáneos, para quienes el tema de España alcanzaría dimensiones de dramática obsesión (2). No es, pues, exagerado afirmar que la mayor —y la mejor— parte de la poesía española del siglo xx mantiene un constante compromiso con la realidad social y política de su tiempo, ni cabe extrañarse de que el hecho histórico mayor que han vivido los españoles de esta época —la guerra de 1936— haya provocado en sus escritores el más vibrante eco. La conocida monografía de Aldo Garosci acerca de *Gli intellettuali e la guerra di Spagna* (3) ofrece abundante testimonio sobre el impacto ejercido por la contienda española en la *inteligentzia* de dentro y fuera de nuestras fronteras, y la documentada antología de Darío Puccini (4) completa la información en lo que al ámbito de la poesía se refiere. Precisamente el defecto de ambas obras está en su parcialidad fragmentaria y cronológica, queriendo separar movimiento intelectual y creación poética y haciendo arrancar todo, es decir, la literatura comprometida, casi *ex nihilo*, de la fecha significativa de 1936, como si antes no hubiese ocurrido nada ni se hubiese tampoco escrito nada en España.

---

(1) Recogido en sus *Notas de literatura* (trad. de Manuel Sacristán; Col. Zetein, Ed. Ariel, Barcelona, 1962, pp. 53-72).

(2) Cf. José Luis Cano: *El tema de España en la poesía española contemporánea* (Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1964).

(3) En Col. Saggi, vol. 254 (G. Einaudi ed., Torino, 1959).

(4) Dario Puccini: *Romancero della resistenza spagnola. 1936-1959* (Feltrinelli ed., Milano, 1960; la 2.ª ed., en 2 vols., es de Editori Riuniti, Roma, 1965, y la 3.ª, también en 2 vols., de Editori Laterza, Bari, 1970; ha sido traducido al francés, Maspero éd., París, 1962, 2.ª ed., 1967; y al español, Ediciones Era, México D. F., 1967).

El profesor Johannes Lechner ha tenido el acierto de abordar el estudio de *El compromiso en la poesía española del siglo XX* con una mejor óptica, integradora de los movimientos literarios de la época —modernismo y 98, generación de 1927, «la llamada generación de 1936»— y las vicisitudes históricas del país, intentando así una explicación de ese arduo diálogo entre el poeta y el político a que ha aludido Salvatore Quasimodo (5). Para ello ha articulado el contenido de su libro en dos volúmenes, siendo el segundo, de antología de textos, complemento insoslayable del primero, en el que se desmontan con seguro dominio las numerosas piezas (movimientos literarios, revistas poéticas, situación ideológica de los escritores, su procedencia social, los temas abordados, formas de expresión, etc.) que constituyen el complejo mecanismo de la opción política de esa creación literaria española, en la que ya García Lorca viera vaticinadoramente «la más hermosa poesía de Europa» (6).

Mucho habrá que agradecer a J. L. el perfecto enmarque histórico que nos ofrece de dicha poesía, así como la oportuna exhumación de numerosos documentos, especialmente en lo que se refiere a revistas, como *Octubre, Caballo verde para la poesía* y ulteriormente *Hora de España,* que hoy resultaban casi perdidos a fuerza de desconocidos. Sus valorizaciones estéticas y sus puntualizaciones ideológicas nos parecen, en general, justas, sobre todo en lo que concierne a Unamuno, cuya obra poética está aún por estudiar realmente; a pesar del esfuerzo inicial de Federico de Onís, como editor del *Cancionero* unamuniano, y de la tesonera labor de Manuel García Blanco, por no hablar de tanto comentarista ocasional y ditirámbico que se llena la boca con don Miguel por aquí y don Miguel por allá, como ha señalado ya Ramón J. Sender (7), «Unamuno era un poeta frustrado, insistente e iracundo», y como advierte J. L. (p. 51), «para Unamuno, el prójimo era el fondo contra el que destacaba mejor su propia vida; la misma falta de serenidad frente a las cosas no directamente relacionadas con su propia persona torció su visión de la historia de España y de la realidad social y política de sus días».

No compartimos, en cambio, su desdén absoluto por un poeta como Manuel Machado, a quien incluye (p. 41), sin más, y junto a los nombres de Salvador Rueda, Manuel Reina, Francisco Villaespesa, Emilio

---

(5) SALVATORE QUASIMODO: *Il poeta e il politico e altri saggi* (A. Mondadori ed., Verona, 1967).

(6) En 1933, en carta dirigida a Miguel Hernández, que acababa por entonces de publicar su *Perito en Lunas* (cf. FEDERICO GARCÍA LORCA: *Obras Completas,* Aguilar ed., 4.ª ed., Madrid, 1962, p. 1648).

(7) En su *Examen de ingenios. Los noventayochos* (Las Américas Publishing Co., Nueva York, 1961, p. 17).

Carrere y Enrique Díez Canedo, en un grupo de «mediocres». Algo habría que decir de la diferente y más o menos intensa mediocridad de los ahí reunidos, pero en todo caso tal calificación es, sin duda, injusta para Manuel Machado, de cuya creación decía Federico de Onís en su célebre antología (p. 245) ser «una de las formas supremas de la poesía contemporánea» y la que mejor representaría en toda su amplitud el movimiento modernista (8). Pensamos que J. L. ha leído de prisa la obra de Manuel Machado (en su bibliografía cita la edición de 1924), y sobre todo creemos que, arrastrado por el tema, al que Manuel Machado aportó, es verdad, ya en sus últimos años, versos de muy escasa inspiración, se ha dejado llevar de un gesto de mal humor, gesto que se prolonga al segundo volumen de la obra, en cuyas páginas antológicas no figura para nada Manuel Machado, algunos de cuyos poemas, mediocres éstos, sí, del libro *Horas de oro* tendrían perfecta cabida junto a los citados de Francisco Javier Abril, Luis Rosales y Felipe Sassone. A propósito de este último, que nos sea permitido recordar su nacionalidad peruana para mejor puntualizar la nota de la página 6 de este mismo volumen II, en que, aludiendo a los poemas del chileno Vicente Huidobro y del mexicano Octavio Paz, dice J. L. «son los únicos procedentes de extranjeros». También a propósito de la misma nota cabría preguntarle el porqué de la omisión en este volumen antológico de los tres mayores poetas hispanoamericanos, que dedicaron cada uno un libro a la guerra civil española: el peruano César Vallejo, el chileno Pablo Neruda y el cubano Nicolás Guillén.

Algo nos sorprende asimismo la ausencia del joven poeta Francisco Giner de los Ríos, de filiación bien significativa y en quien Max Aub ve el único nombre para representar el tema de la guerra civil en la poesía española contemporánea: «Quiero destacar, nos dice, el nombre de un poeta que se hizo en ella (en la guerra), Francisco Giner de los Ríos» (9). Además, Giner de los Ríos es también compilador de

---

(8) Añadamos que Manuel Machado, a cuyo olvido han contribuido sin duda su ilustre apellido y su opción política, empieza ya a ser rehabilitado como poeta (cf. GORDON BROTHERSTON: *Manuel Machado. A revaluation*, Cambridge, at the University Press, 1968), cumpliéndose así el deseo expresado por JOSÉ MARÍA VALVERDE (en su *Breve historia de la literatura española*, Col. Punto Omega, vol. 86, Ed. Guadarrama, Madrid, 1969, p. 217): «Todavía —creemos— no se ha dado a Manuel Machado la valoración que se le debe en la historia de nuestra poesía moderna; quizá haya que superar para ello, no sólo el peso del apellido, sino su imagen de cultivador del "cante hondo", donde, por grandes que sean sus aciertos, el acento ya viene dado impersonalmente por el pueblo. En sus momentos de mayor intimidad y de mayor desgarro es donde radica el valor de este gran lírico.»

(9) MAX AUB: *La poesía española contemporánea* (Imprenta Universitaria, México D. F., 1954, pp. 186-187; 2.ª ed., aumentada, Eds. Era, México D. F., 1969, pp. 135-136).

una antología de poesía española comprometida: *Las cien mejores poesías españolas del destierro* (Ed. Signo, México D. F., 1945).

En cambio, debemos a la sensibilidad alerta y a la documentada información de J. L. una aguda valoración de «dos poetas poco conocidos»: José María Morón y Juan Gil-Albert. El andaluz José María Morón, cuyo libro *Minero de estrellas* obtuvo en 1935 el Premio Fastenrath de la Real Academia Española, suscitando el elogio de Antonio Machado, parecía haberse volatilizado después. Con una técnica casi policíaca, J. L. ha seguido la quebrada huella biográfica de Morón hasta dar con su paradero, ¡oh, caprichoso guiño del azar!, pocas semanas después de su muerte, en 1966. El libro de Morón es un documento lírico sobre el duro vivir de los mineros de Riotinto, y señalemos que tema de tanta intensidad social como el de la mina, que inspirara a Zola su épico *Germinal,* cuenta con escaso eco en las letras españolas (apenas la novela de Concha Espina *El metal de los muertos* y el drama de Miguel Hernández *Los hijos de la piedra).* Juan Gil-Albert, por su parte, levantino, último taifí de la poesía contemporánea en su reino de Valencia, mantuvo en los años treinta relación con los «madrileños» Lorca y Cernuda, y vio publicada por Manuel Altolaguirre en las ediciones Héroe, en 1936, una colección de sonetos bajo el título de *Misteriosa presencia;* pero su libro de mayor significación política es *Candente horror,* que salió también en 1936, raro volumen que constituye una profética visión, «sobre montones de cadáveres», de la tragedia que se avecinaba. «Poesía comprometida, nos dirá J. L. (p. 110), de la mejor que se escribió en España antes de 1936, surgida de la preocupación por la dignidad del hombre, que el poeta veía amenazada.»

El libro de J. L. añade así un denso y significativo capítulo a los estudios sobre la literatura comprometida en la época contemporánea, y da un penetrante eco español a trabajos como el de sir C. M. Bowra sobre *Poetry and Politics,* para decir al mundo, con voz de Cervantes *(Viaje del Parnaso,* cap. IV, v. 1), cómo «suele la indignación componer versos».—*ERNESTO JAREÑO (Lijtweg 302. OEGSTGEEST, HOLANDA).*

UNA PANORAMICA DE LA NARRATIVA CATALANA ACTUAL

Después de sus conocidas versiones de algunos de los más importantes poetas catalanes actuales, el poeta José Batlló ofrece al público de lengua castellana —«y aunque es triste tener todavía que traducir del catalán», según Unamuno, hace ya cerca de cuarenta años— una cuidada selección de la narrativa catalana (*), que llama *de hoy* porque comprende a autores físicamente vivos, y todos, por tanto, de los que han iniciado y van cumpliendo su obra en el presente siglo.

Más que una crítica en sentido estricto, pretenden estas líneas mías ser algo así como una invitación para la lectura del libro, es decir, que van dirigidas de modo especial a quienes todavía no han leído *Narrativa catalana de hoy*. Los narradores seleccionados son solamente doce. Que este número, relativamente breve, no llame a engaño. Batlló dice que «hemos tenido que prescindir de otros muchos nombres» (p. 11). Los motivos de la brevedad de la nómina ya los dice o insinúa el antólogo: razones de espacio, dificultad de hallar narraciones breves y otros semejantes. De entre esos *muchos nombres* ausentes no menciona a ninguno. Digamos ahora que faltan, por ejemplo, un Agustí Bartra, un Blai Bonet, por citar un par de nombres importantes de distintas generaciones, y ambos a la vez muy notables poetas, como varios de los que se incluyen en la selección: Joan Oliver, Espriu... La antología de Batlló cumple, pues, la función de ser una excelente introducción a la narrativa, a la prosa artística en general, de la literatura catalana actual, ejemplo vivo e indiscutible de renacimiento de una lengua.

Echemos un vistazo al libro.

I

De acuerdo con lo expuesto en la *Introducción,* Batlló aclara la disposición cronológica de los seleccionados y la clasificación de sus nombres en cuatro sucesivas generaciones. Componen la primera, y con ellos se abre el libro, Josep Pla, Llorenç Villalonga y Joan Oliver, el primero de los cuales, según Batlló, es aquel que logra iniciar la verdadera contemporaneidad para la prosa catalana, después de que ésta

(*) *Narrativa catalana de hoy.* Antología, introducción y notas de José Batlló. El Puente Literario. EDHASA, Barcelona, 1970.

se universalizara —aunque todavía dentro de los valores estéticos decimonónicos debe entenderse— con la notable obra novelística de Narcís Oller.

De la caudalosa obra en prosa de JOSEP PLA, Batlló selecciona el relato *Uno de Begur,* de agradable lectura, y en el que se manifiestan algunos de los caracteres temáticos y estilísticos más definidos de este escritor: ambiente local ampurdanés, traslación realista, ironía socarrona. Como creación puramente literaria, el relato es también significativo, pues indica las limitaciones que en este aspecto pesan sobre la obra de Pla, a quien en ocasiones se ha calificado —sobre todo por los portavoces de algunos grupos representativos de la burguesía media catalana— como el más grande escritor catalán contemporáneo e incluso como el más importante prosista español vivo, lo cual, ciertamente, es difícilmente rebatible si se considera la grandeza en un sentido meramente material (ya he adjetivado de caudalosa la producción de Pla); pero es igualmente aventurado aceptarlo si entendemos por escritor no a aquel que más escribe, sino a quien escribe mejor, a quien, sobre todo, con su obra —sea ésta amplia o exigua— mejor revela la condición humana y el ámbito en que se cumple o se frustra. Y en este esencial sentido, Pla, más que novelista o relatista —sin negarle esa condición, sin negarle ocasionalmente notabilidad dentro de ella—, parece más un ensayista, y más que un ensayista, un periodista, uno de esos a los que se suele llamar *periodista ilustre,* y que dan a través del artículo de periódico o de revista lo mejor, sin duda, de su capacidad literaria. Sería, pues, Pla, ante todo, según este punto de vista, una suerte de Larra catalán, un Larra, por otra parte, muy poco larriano, es decir, vividor, reaccionario, nostálgico y provecto.

LLORENÇ VILLALONGA es un caso de escritor, si no opuesto, claramente distanciado de las maneras, siempre algo toscas, de un Pla. Es lo que podríamos llamar el escritor puro —en sentido similar al poeta puro de hace años—, en el cual todo se resuelve en juegos y sutilezas de ingenio, no ajenos, con todo, a situaciones conflictivas, a veces verdaderamente dramáticas. De los tres relatos seleccionados, el primero, *Memorias de un espejo,* representa el aspecto literario lúdico, casi de puro divertimiento; el tercero, *El encubridor,* es una estampa rural del ambiente más propio de la obra de Villalonga, el campo mallorquín. El relato central, *Marcel Proust intenta vender un De Dion-Bouton,* justamente elogiado por el antólogo, condensa la maestría indudable de Villalonga; de un lado, lleva a sus más agudas posibilidades el juego psicológico, lo que se pone tanto más de manifiesto por lo trivial del asunto; de otro, constituye una suerte de ejemplificación

de la ambigüedad radical de las palabras y, en consecuencia, de los actos y relaciones humanos.

La selección narrativa correspondiente a *Joan Oliver* guarda alguna relación con el sentido general de buena parte de su poesía (recuérdese que en este género se firma con el seudónimo de *Père Quart*). De los cuatro relatos, tres de ellos —*Pedrín, Torretas* y *La pulmonía*— implican otras tantas visiones de la clase media a través de una mirada que se complace en resaltar el detalle absurdo con intermitencias irónicas; esto vale ante todo para *Pedrín;* en *Torretas,* el autor esboza el problema de la recíproca impermeabilidad entre el mundo infantil y el de los adultos; *La pulmonía,* menos interesante que los otros, desarrolla una crisis sentimental. La cuarta narración, *El planeta de Ada,* aun dentro de la intención crítica respecto a la clase media, se destaca por la mayor singularidad de su lenguaje (neologismos, onomatopeyas) y por la resolución mediante el absurdo. Un lenguaje vivaz, la mentada ironía, a veces duramente cáustica; la crítica social (de la sociedad en que se vive y a la que se pertenece), constituyen elementos sobresalientes de estos relatos de Joan Oliver, interesantes siempre.

II

La segunda generación de narradores corresponde cronológicamente a la que en castellano se denomina en ocasiones *generación del 36,* y está aquí representada por Mercé Rodoreda, Lluis Ferrán de Pol, Pere Calders y Salvador Espríu. Mercé Rodoreda, posiblemente el mejor novelista de la literatura catalana actual, demuestra también ser una excepcional autora de cuentos o relatos breves. Los cinco que aquí incluye el antólogo pertenecen a un mismo volumen —*La meva Cristina i altres contes*—, y sin ser quizá los más representativos de ese libro, evidencian la singularidad de la autora, atenta siempre a hondas indagaciones sobre lo humano, sobre el acontecer vulgar de una vida cualquiera, y casi obsesionada por la soledad radical de los seres. La soledad, según se desprende de la narrativa de M. Rodoreda, es por una parte, condición casi connatural de los humanos, frontera o dique que muy difícilmente las relaciones personales llegan a traspasar o a romper totalmente; por otra, en sentido restringido, es la situación de los seres marginados, olvidados por una sociedad inmersa en sus preocupaciones inmediatas. Son estos seres los héroes o sujetos de los relatos de M. Rodoreda, y generalmente la fuerza de las palabras y el magistral ahondamiento en la psicología de esas criaturas produce en el lector una sensación tensa, en la que, con un cierto

estupor, se mezclan la amargura y la lástima. Seres insólitos, los de Mercé Rodoreda, pero vivos, extrañamente vivos.

El exilio, vivencia por la que pasaron Ferrán de Pol, Calders y Rodoreda (así como Joan Oliver), está presente en esta selección, al menos, como consecuencia literaria, pues su experiencia proporciona los temas —ambos de ambiente mexicano— de los relatos que siguen. El primero, *Naufragios,* de LLUIS FERRÁN DE POL, alude también al exilio en la figura del protagonista y en algunas referencias concretas. Estudio de un derrumbamiento, o de una de las fases capitales de un derrumbamiento humano podría decirse que es este relato. Es a la vez uno de los que evidencian en mayor grado lo que podríamos llamar una *voluntad literaria,* el deseo de hacer algo literariamente perfecto, y esta probable ingenuidad de traslucirse sobre la vida explicada, la materia artística, queda sobradamente compensada por la indudable consecución; uno cree, en efecto, que la perfección se ha logrado. El paisaje o, más exactamente, el medio ambiente en que se mueven sus criaturas está magistralmente descrito, entendiéndolo con frecuencia, al modo romántico, como una prolongación del estado de ánimo, sin que este tratamiento desvirtúe la intención realista, que nunca abandona al autor. Si a esto se añade que la impresión de verdad, de viva realidad, tampoco abandona nunca al personaje sobre el que se centra la historia ni, por supuesto, al conjunto mismo de esa historia, quedará razonado —aunque apresuradamente, por razón del espacio— mi criterio de que estamos ante uno de los mejores relatos seleccionados.

PERE CALDERS nos ofrece también un relato de calidad: *Aquí descansa Nevares,* de ambiente más realista que el anterior, aunque sin apurar la variedad y riqueza de esa realidad que describe. Como visión del suburbio, como reflejo de un cuadro de miseria infrahumana, el relato alcanza indudable valor. Calders —quizá demasiado fiel a su misión de escritor-reportero, de escritor-testigo de la realidad— nos presenta unos seres invariablemente toscos, superficiales, que apenas sienten otros impulsos de vida que aquellos que les mueven a satisfacer sus más urgentes e inmediatas necesidades. ¿Es así la gente del suburbio mexicano? ¿Es general allí ese conformismo, que no siente, o que apenas siente, deseos de rebelión? Así parece creerlo el autor, según se desprende de su relato. Lo mismo que la psicología de sus criaturas, el argumento, de indudable originalidad, era susceptible de un desarrollo más completo y atrevido. Así, como digo, queda la impresión de una realidad transmitida demasiado directamente; reflejada, mas no interpretada, según uno de los supuestos dogmáticos del realismo literario.

Salvador Espríu —del que conviene recordar que se inició a la vida literaria como narrador— está representado por cuatro relatos, todos invariablemente situados en el ambiente de la clase media. En tres de ellos podría decirse que esa referencia social se resuelve de manera elegíaca, al modo de un canto triste al destino de las vidas oscuras y frustradas, víctimas de las mismas contradicciones de su medio social y víctimas, en buena parte, voluntarias por su sometimiento a esas contradicciones y por su contribución a mantenerlas o ampliarlas. En cierto modo, esta serie de criaturas amargas y solitarias recuerda el mundo sombrío de Mercé Rodoreda, aunque en Espriu se palpa más claramente una cierta inmediatez histórica, es decir, que se advierte el contexto catalán actual en que se enmarcan las figuras, mientras que ese ambiente concreto resulta en Rodoreda voluntariamente indeterminado. Hay también en Espriu una frecuente presencia de la muerte, una referencia, aunque tácita, al tiempo de la infancia propia y a su medio, un cierto toque sentimental. En el otro relato, al que no he aludido, titulado *Tópico,* bajo una forma sardónica, se manifiesta una clara crítica social, que afecta a las hipocresías, convencionalismos e injusticias sobre que la vigente estructura social se fundamenta.

III

Manuel de Pedrolo es el nombre que abre la reducida representación —sólo dos escritores— de la tercera generación literaria que recoge la antología, generación que podríamos determinar como la primera de la posguerra y a la cual, por ello, le tocó crecer y desarrollarse, literariamente hablando, en unos años particularmente difíciles para las letras catalanas. De los tres relatos de Pedrolo, uno, el primero, se destaca sobremanera sobre los demás: el titulado *Los vivos y los muertos,* que supone un admirable análisis de las innumerables situaciones y matices sentimentales que pueden suscitarse a lo largo de una vida, entre dos personas que conviven o coexisten cercanamente por imposición del lazo familiar (dos hermanas en este caso), pero entre las cuales, por diferencias de edad y de temperamento, se crean condiciones de irresoluble oposición. La dramática circunstancia a la luz de la cual se examinan tales relaciones —la muerte de una de las hermanas— permite a Pedrolo apurar en lo posible la extrordinaria riqueza del asunto, gracias también a la parcial irrealidad de la situación que se finge: alternar los fragmentos de dos monólogos interiores, sin que la parte de irrealidad —el monólogo correspodiente a la muerta— reste un ápice de la áspera verdad que se desprende de todo el

relato. A matizar positivamente esa verdad contribuye la sintaxis entrecortada y libre y la elocución sencilla, propia de la lengua hablada. Los otros dos relatos de Pedrolo, como he insinuado, son de inferior entidad, prevaleciendo en ambos (unas veces insistiendo en situaciones irreales, otras en un marco estrictamente objetivo e histórico) la honda valoración de lo humano, que se advierte como una de las finalidades capitales de este notable narrador.

JORDI SARSANEDAS es otro buen ejemplo de voluntad literaria o de estilo, a que me he referido en el caso de Ferrán de Pol; la diferencia, claramente visible, estriba en que Sarsanedas emplea una lengua y una estructura rigurosamente actuales, frente a los modos algo tradicionales del otro autor. Los tres relatos que de Sarsanedas se seleccionan valen igualmente para atestiguar esa actualidad estilística, sin menoscabo de que el carácter, el aliento o, más externamente, el tema y su desarrollo estén diferenciados en cada uno de ellos. En *Mito del doblaje* predomina la ironía dentro de una situación un tanto absurda, resuelta literariamente con clara conciencia de esa absurdidad; en *Mito del dispensario* —dramático, sobrio— se crea un clima poético, con la mezcla de elementos reales e irreales; en *Mito del cisne y de la viña* persiste la descripción lírica —sobre todo en la primera parte— con alguna reminiscencia de carácter surrealista y cierto fondo irónico que, en parte, contradice la tendencia al lirismo y en todo caso la enriquece. La especial tensión narrativa que a veces sabe crear este autor otorga a sus relatos una indudable calidad que forzosamente hace lamentar el que Sarsanedas no se prodigue con más frecuencia en la publicación de sus libros. Y si esta contención quizá no es del todo mala, sí lo es una de sus posibles consecuencias: que quede libre el palenque para la vana exhibición de otras voces gárrulas y vacuas.

IV

La segunda generación de la posguerra —que representa, en realidad, a varias promociones—, cuarta y última del volumen, se abre con VÍCTOR MORA, narrador adscrito al realismo, que empezó su ejercicio literario en lengua castellana con éxito notorio. Víctor Mora, en este par de narraciones que de él se insertan, extrae su materia narrativa de la vida, de la vida realmente vivida y conocida por él. Le define un invariable objetivismo, el trasfondo social y las preocupaciones de este tipo y una eficacia narrativa indudable, sin alcanzar la brillantez. El primer relato es un intento de aprehensión de la psicología infantil y juvenil a través del ambiente, entre picaresco y tristón, de los apren-

dices y meritorios; el segundo guarda alguna relación —sin duda, casual— con el relato de Espriu, *Tópico,* ya mencionado. Se advierte que todo lo que haga Mora, refiriéndose a ese ambiente de la clase media modesta, que tan bien demuestra conocer, nacerá siempre con indudable acento de verdad.

Baltasar Porcel es, sin duda, el más completo y dotado de los narradores que forman este último grupo. Agilidad, gracia, ironía, ingenio distinguen el primer relato, *Las «bubotas»,* en que, a través de los recuerdos de infancia, rememora algunas costumbres mallorquinas; también es Mallorca —de allí es el autor— la tierra que sirve de marco para el segundo relato, en el cual, a través ahora de la pura invención, se ponen igualmente de manifiesto dotes de excelente narrador, con una especial capacidad o fuerza para captar ciertos aspecto de lo humano. A la vista de una y otra narración, parece que es en la literatura en donde Porcel tiene asegurado dilatado porvenir, aunque su nombre se haya hecho relativamente conocido y popular gracias al periodismo de colaboración.

Terenci Moix, para algunos el *enfant terrible* catalán de esta generación literaria, es el autor que cierra el volumen. No me parece *Lili Barcelona,* la narración seleccionada, de los mejores relatos suyos, aunque por el ambiente en que ubica la endeble acción —la burguesía media barcelonesa— le representa bien, pues hasta ahora es tal ambiente social el predilecto de la obra literaria de este autor. Ni por los tipos —vagos, impersonales, desdibujados—, ni por la resolución —correcta, sin más—, ni por el escaso interés narrativo —bien que el autor pretende despertarlo en el lector—, alcanza esta narración calidad especial. La endeblez narrativa parece querer compensarse con cierto atrevimiento en el tema, pero ya se comprende que no resulta posible este género de compensaciones.

V

La edición, en general, de *Narrativa catalana* de hoy es excelente, dentro del formato sencillo de la colección en que aparece. Además del prólogo ya citado, en el que Batlló define particular y generacionalmente a todos los autores seleccionados, antepone a cada conjunto de relatos una nota biobibliográfica del autor respectivo, con lo que se acaba de completar el aspecto informativo del volumen. La labor de José Batlló, como introductor de la cultura catalana en el resto de España, es ya importante, y esta antología de narraciones es un hito

destacable dentro de ella. La traducción —sigo hablando en términos generales— es muy meritoria, pues en Batlló, en este caso, se reúne la condición fundamental para que una traducción posea las mayores posibilidades de eficacia: un conocimiento suficiente de los dos idiomas relacionados. Entre los leves y escasos fallos —además de algunas erratas, que, en su misma escasez, denotan la conciencia y escrupulosidad correctoras— señalemos la presencia de algún barbarismo, entre los cuales menciono, porque ambos casos se repiten, los términos *revelar* (por *relevar*, pp. 34 y 37) y *disgresiones* (pp. 47 y 53). Otro detalle que afea el claro estilo de Batlló —quizá influido en este caso por los autores originales— es cierta tendencia al galicismo, con el abuso de la partícula que: «No ignoraban que sería entonces que empezarían las preguntas» (p. 219). Hay también en Batlló alguna tendencia al empleo de catalanismos, que no siempre es censurable, porque en muchos casos esas frases o modismos se emplean con un sentido o intención claramente eficaz. Por otra parte, el trasiego de términos entre ambas lenguas peninsulares es completamente natural, completamente inevitable, dadas las circunstancias sociales e históricas vigentes desde hace muchos años, la principal de las cuales es quizá la corriente migratoria con destino a Cataluña y procedente de los más diversos puntos de España. En Batlló, además, por las circunstancias personales propias —catalán criado en Andalucía—, es muy natural que se manifieste visiblemente esa tendencia general.

El sentido del tiempo que vivimos determina, irá determinando, que aquellas circunstancias sociales e históricas impongan una progresiva liberación, como vehículo de cultura, de la lengua catalana, todavía sometida a fuertes limitaciones que impiden o dificultan su natural desenvolvimiento. En ese sentido, y como una de sus múltiples consecuencias o manifestaciones, hay que situar la encomiable labor traductora y difusora de José Batlló, que denuncia con este esfuerzo la presencia de una lengua hispánica, genialmente remozada y vitalizada, sin perjuicio de una rigurosa fidelidad a sus raíces, por un movimiento literario que ya cuenta con casi un siglo y medio de existencia y que ha producido en tal tiempo obras muy valiosas en todos los géneros y algunas figuras de validez universal. Batlló no es un mero traductor, en el sentido estricto y profesional de la palabra; Batlló, más bien, trata de decir a los demás españoles, y especialmente a aquellos cuyo oficio verdadero es el manejo de la palabra, que la lengua catalana existe; que es tan española o hispánica como cualesquiera de las otras que en la Península se hablan; que tiene tal lengua una literatura de sumo valor, y que es un grave deber de todos los españoles no catala-

ñes, y especialmente de aquellos que son escritores o espíritus cultivados en cualquier otro arte, el conocimiento, el trato, el amor a ese idioma.

Con la traducción de *Narrativa catalana de hoy*, José Batlló, como ya he insinuado claramente, aporta un elemento muy provechoso, muy necesario, para que prosiga su marcha ese movimiento liberador que marca como inevitable la historia que vivimos.—*FRANCISCO LUCIO (Martínez Anido, 37. TARRASA. Barcelona).*

«ANTIFAZ», UNA NOVELA PARA LA POLEMICA

Complementos

Entre los jóvenes valores de nuestra narrativa actual, el nombre de José María Guelbenzu, desde la aparición de *El mercurio* (1968), su primera novela, es uno de los más conocidos y destacados. Difícil, muy difícil, es siempre abrirse camino con las armas que emplea Guelbenzu: juventud (generación que no ha vivido la guerra, experiencia vital limitada), intención especuladora (novela y lenguaje que no se someten a los cánones establecidos tradicionalmente, sino que están ahí al alcance del novelista para poder ser utilizados como estime oportuno), punto de vista ideológico nada convencional, ni en un sentido ni en otro (un nihilismo irónico, descreído; humor peculiar)... En fin, que Guelbenzu no es un novelista en el sentido tradicional del término. Y, sin embargo, Guelbenzu es capaz de enfrentarse al hecho literario y desplegar toda una teoría de recursos nada despreciables y siempre válidos y valiosos. No quiere decir esto, claro es, que hayamos de rendirnos incondicionalmente ante su prosa. Se hace bien patente la existencia de ciertas fisuras, ciertos desniveles que afectan al conjunto de su obra y a través de los cuales se resiente en cierta medida. No se trata de un escritor definitivamente conformado, desde luego; pero hora es ya de situarnos frente al hecho de la creación literaria con otra mentalidad, mentalidad abierta y totalizadora. Si seguimos solicitando, a cada libro que se publique, un escritor hecho, de una pieza, conformado hermética y totalmente, bastante flaco será el favor que le hagamos a nuestra literatura. Aceptemos sin reservas la única postura válida que queda a los escritores más jóvenes, más de vanguardia, para encarar su compromiso con la literatura: su inquietud buscado-

ra, la constante y hasta tozuda intención experimental. Que la obra puede no ser todo lo acabada y atildada que esperan nuestros críticos valoradores, bien. Pero no deja de ser cierto que, perdiendo el respeto a lo ya *hecho,* a lo definitivamente corroborado y aceptado como bueno, estamos dando al traste con las pretensiones de un esquema que no nos vale y abrimos brecha a un sinfín de posibilidades latentes en nuestra más inquieta literatura actual.

Por supuesto, no comparto con Guelbenzu todos y cada uno de los criterios que se patentizan a lo largo de su novela (1); pero es necesario que me haga cuestión de su obra, que plantee cuestiones en torno a su obra, porque sólo así —estoy convencido— abriremos algún rayo de esperanza en este rizar el rizo en que ha llegado a convertirse la novela española de posguerra. Justo es decir —y adelanto que este hecho no condiciona mi actitud frente a la novela, aunque contribuya a explicitarme muchos de sus conceptos— que la coincidencia generacional con Guelbenzu me lleva a penetrar con cierta comodidad, a sabiendas de ciertos y determinados condicionantes que la tipifican en su postura literaria y consecuentemente en su actitud humana. Como en el caso de Terenci Moix (2), no me parece totalmente ajeno, como elemento de valoración, como dato significativo, el que ambos escritores se hayan planteado seriamente una cuestión fundamental: el ser testigos críticos de sus condicionamientos ambientales (sociales, políticos, religiosos, familiares, personales). Tanto Guelbenzu como Moix, como muchos otros escritores de nuestra generación, han encontrado que algo falla, que su ser y estar aquí y ahora, viviendo unas ciertas y determinadas circunstancias, ha sido promovido por algo que excede sus límites lógicos, sus presupuestos de formación intelectual y humana. Cuando se deciden a escribir su infancia, sus juegos, sus relaciones con los mayores o con los de su misma edad, se hacen cruelmenfe presentes en sus obras. Y se cargan de un sadismo tan natural, tan sin ambages, que se convierte en el ingrediente más vivo de todas ellas. Bien es verdad, y esto se hace evidente en Guelbenzu en más de una ocasión, que una formación libresca, suministrada en dosis masivas ante las carencias intelectuales del medio, y ese tono descompuesto, desenfadado, casi *snob,* de su actuación cara al público; esa petulancia, a veces excesiva, de que hacen gala nuestros escritores más jovenes condiciona un tratamiento especial hacia ellos, los sitúa en una especie de estamento social privado, en el que celebran reuni-

---

(1) José M.ª Guelbenzu: *Antifaz.* Ed. Seix Barral. Nueva narrativa hispánica. Barcelona, 1970. 203 pp.

(2) Véase mi artículo «Entre lirismo y crueldad». Rev. *Fablas.* Las Palmas de Gran Canaria. Marzo-abril 1970.

dos esa glotona ceremonia de la destrucción de mitos, del hacer saltar tabús inservibles, del ampliar tercamente las fronteras de las formas y las estéticas preestablecidas. Constituida la casta el círculo se cierra y la literatura comienza a ser un juego, entre atractivo y explosivo, que los santones del cotarro administran a discreción.

Así las cosas, la aparición de uno de estos libros, de los que *Antifaz* supone una muestra característica, debe, en principio, movernos cautamente y cuidarnos mucho de no incidir en el papanatismo mimético que los tentáculos del consumismo se encargan de promover y contagiar; como tampoco parece ser postura muy oportuna el cerrar los ojos ante realidades que merecen una cierta consideración. Y de modo muy especial, cuando vivimos de un panorama editorial precario, cuando día a día estamos viviendo y padeciendo una inseguridad, una inestabilidad, un confusionismo evidente en el trasiego de las letras. Sé que pretender claridades en tales circunstancias es poco menos que imposible, máxime cuando el planteamiento formal e ideológico que mueve la creación literaria se instala en una órbita tan peculiar, extraña y difícil para el común de nuestros lectores. Hablar de ellos y plantear la más terrible de las limitaciones con que cuenta nuestro escritor hoy es todo uno. La rotunda afirmación de Guelbenzu: «En mi opinión, la función de la literatura (de creación, se entiende) es la de ensanchar la capacidad inteligente y sensible del hombre, de modo que éste pueda ganar terreno en la recuperación de su conciencia enajenada por la Historia» (3); choca una y otra vez con la otra cara de la moneda: un lector deformado a base de literatura consumista, alienante y soporífera. Una literatura de «lo mismo», en donde la *recuperación de la conciencia enajenada* se convierte en la más ingenua de las utopías. Lograr una conciliación de estos extremos me parece poco menos que imposible. Sin embargo, tomar la pluma día a día en nuestro afán de arrojar luz sobre las zonas que intuimos oscuras, esperamos que ha de servir alguna vez para algo. Mientras, esperemos.

SUJETO

En José María Guelbenzu se conjugan todos los elementos indispensables que lo hacen aparecer como el *enfant gaté* de nuestra generación. Comentarios he oído al respecto y sé que él no pondrá reparos a la denominación. Para quienes vivimos idéntica preocupa-

---

(3) *Cuadernos para el Diálogo.* «Los suplementos» núm. 19. Madrid, 1971.

ción, idéntica lucha constante por hacer algo en el espinoso terreno de las letras, se hace evidente y a veces hasta resulta penoso la fulgurante y rápida carrera de gentes como Guelbenzu. Nacido en Madrid en 1944, abandona los estudios de Derecho para dedicarse a la tarea literaria. Colaborador en diversas publicaciones periódicas, tiene en su haber tres libros: *Espectros de la casa antigua* (poemas), *El mercurio* y *Antifaz* (novelas). Pero ahí no queda todo: José María Guelbenzu ha logrado situarse en posiciones bien sólidas dentro de nuestro mundo literario. Es escritor citado, comentado, encuestado, solicitado, editado...; es, en fin, un joven escritor que tiene motivos más que sobrados para que le señalen desde las más distintas posturas, si bien con intenciones distintas también. José María Guelbenzu aparecería, vistas estas señales externas, como un frívolo jovenzuelo, juguetón y petulante; pretencioso, desde luego; mimado, evidentemente. Pero no creo que todo se resuma en esto. Me parece justo dstacar en Guelbenzu una evidente facilidad para estructurar el relato, un despliegue de condiciones envidiable y sobre todo esa valentía para plantarse delante de la novela como hecho literario lánguido y abúlico y sacudirle las entrañas. ¿Originalidad? No creo que sea ésa la palabra. Pienso que si algo tienen que reconocer los detractores de este joven escritor es su briosa, su rabiosa toma de postura, desoyendo voces atractivas o consejos excitantes. José María Guelbenzu, más que pretender ser original (y hablo, naturalmente, en función de la obra literaria), lo que quiere, intenta y consigue en gran medida es plantearse el hecho literario como una búsqueda, como una investigación, como un laborar paciente y penetrante. Lenguaje y estructura son los dos polos de máxima atracción en su trayectoria; a ellos se encamina y de ellos extrae sus múltiples posibilidades. Y lo que es más curioso: no espera resultados. Trabaja. Lo imagino conocedor de lo efímero de la «gloria literaria», atento únicamente a cumplir con su cometido («Es muy probable que la mayoría se irrite, pero muchos se divertirán a la vez. Yo quería probar de algún modo la posibilidad de construir una obra abierta. No sé si lo habré conseguido; pero creo importante para mí el abandono de la técnica en espiral y el haber logrado el control plenamente del desarrollo estructural de la narración») y a no dejarse poseer por la indolencia de lo ya hecho y definido, por la fácil monotonía de seguir la vieja canción. De ahí que su novela sea muchas cosas, que en todas ellas haya puntos que dilucidar, ámbitos de exploración que señalar, valores que se hace preciso anotar. ¿Que si es Guelbenzu un novelista hecho? Bueno, también es buscarle tres pies al gato; primero me tendría que cerciorar de qué sea eso de un novelista hecho. Todo escritor se está haciendo mientras puede y quiere.

Lo malo es quedarse en *hecho*, en la obra consumada y acabada... y seguir viviendo. Vengámonos a la realidad y dejémonos de entelequias caprichosas; la literatura de nuestros días vive una circunstancia crítica, difícil, confusa; saber nadar en estas aguas encrespadas no es sobrenadar y malflotar aferrado a una tabla salvadora; mantenerse en tan fragoso piélago impone el ser ducho y avispado, no andar al pairo, sino vitalmente alerta, ágilmente dinámico. Puede que se llegue a felices consecuencias, puede que se perezca en el intento. En cualquier caso, sólo el escritor activo y despierto tiene la palabra. Sólo el que arriesga y se juega el todo por el todo. Guelbenzu es de esos que no sobrenadan, de los que obstinadamente dan cabezadas y cabezadas, pero con tino y rigor. Por eso Guelbenzu es, a pesar de las limitaciones que se evidencian en su obra, un escritor para la polémica, un escritor producto de una época de inseguridad y confusionismo y en la que pretende arrojar luz o, al menos, denunciar la oscuridad.

OBJETO

¿Qué es *Antifaz*? *Antifaz* es un desenfadado ejercicio de creación literaria. Adviértase que no digo *novela*, porque, atendiendo al sentido tradicional del término, no lo es. Pero, al propio tiempo, *Antifaz* puede ser muchas otras cosas: una denuncia, un testimonio, una reflexión dolorida de una generación confundida, una risotada entre sarcástica y cruel ante ciertas y determinadas vivencias del hombre nuestro de todos los días, inmerso en una peculiar estructura histórico-social-política-económica-religiosa-intelectual-sexual-humana; una especie de escozor que hay que echar fuera en seguida... Podríamos dar opiniones para todos los gustos, pero valgan ésas y vayamos con el relato propiamente dicho.

Los bloques que definen su estructura ya aportan una sensible orientación: visión crítico-retrospectiva de una historia condicionante de ciertas y determinadas situaciones. «Está escrita —la introducción— como si fuera un artículo o un reportaje, con un lenguaje sencillo y ritmo intenso y, por supuesto, al margen de todo planteamiento experimentalista», confiesa el propio autor (4); y, tras ese «ejemplo», las dos historias de amor, que se enlazan, entrecruzan y mezclan, que aparecen y desaparecen a través de las doscientas cuatro páginas del libro. Mientras en la primera historia los tres personajes viven una

(4) EDUARDO G. RICO: «Guelbenzu: la lucidez, pasión destructora», *Triunfo*. Madrid, 19 de diciembre de 1970.

inquietante anécdota, subrayada por el lenguaje disparatado y cabalístico que se utiliza, en la otra, en la del adolescente José Grimal, que, a mi entender, contiene los logros más señalados del relato (y no precisamente en cuanto a que su lenguaje sea más fluido y ortodoxo), la anécdota fluye entre melancólica y añorada, entre recuerdos y evocaciones, con fluidez singular y con una vertebración más interesante (también su tono es menos libresco):

> Con todo el sendero por delante, los dos apiñamientos de público más destacados comenzaron de nuevo a bailotear cortamente en vertical ante sus ojos, y de nuevo la ligera masa blancuzca que recubría a María del Mar contra la lluvia apareció también, enmascarada con cierta dilusión por el impermeable de Héctor y la línea oblicua de su paraguas hincado en el barro. Desde ahora sabía José que forzaría su marcha a la altura del primer apiñamiento para entrar en la hondonada pisándole los talones al primero y ya no dejándole irse hasta que él iniciase su despegue apenas entrados otra vez en el sendero, aproximadamente a la altura a que se encontraba ahora.

Podemos deducir inmediatamente que en Guelbenzu se dan cita dos facetas muy significativas para considerar a un escritor: su penetración en la Historia (el pasado cercano o lejano) y su eficaz ejercitarse en el montaje de la ficción que aquella historia va a condicionar. Por eso el relato actúa en planos diferentes y paralelos. Tanto con respecto a cada una de las historias por separado como dentro del discurrir conjunto de las dos. Por eso los binomios David-Florence y José-María del Mar (uno en su agotada pasión y otro en su naciente floración del ansia de vivir) se disparan casi inconscientemente hacia la frustración y el vacío.

> David-el-observador camina empecinado en que sus pasos resuenen con la más absoluta ejecución percutiva dentro de su cerebro con el monótono encegamiento que el ser humano arroja cacahuetes a los monos y ríe a carcajadas doblando el ritmo de sus envíos al otro lado de los barrotes, pensando a derecha e izquierda cómo el hombre es un tonto para el hombre y David-el-observador no escapa a la normatividad (¡el inventor cogido en su trampa!). ¿Quiere usted decir que no existen las luchas de clases? No digo que no, al menos mi actual situación parece confirmarlo precisamente por el hecho de que todavía no he tomado conciencia, pero animalmente lo intuyo, los pasivos también somos humanos.

No es, por tanto, casualidad que el libro acabe en esa especie de diálogo para besugos, en esa especie de acto desmitificador de un lenguaje que ha perdido ya todas las posibilidades significativas y valo-

rativas, que Guelbenzu titula, no sin cierta gracia, no sin cierta amargura, *Finibus?*

Pasándonos al nivel eminentemente técnico y estructural, el deseo de fabricar una obra abierta, «en la que el lector debe trabajar», carga de cierta heterogeneidad que dispersa en alguna medida el entramado medular, al tiempo que propone la solución no sólo más original, sino la más lograda de *Antifaz:* la multiplicidad de conclusiones a las que pueden llegar no sólo el autor, sino los propios personajes protagonistas. No son ajenas a Guelbenzu ciertas técnicas cinematográficas, como el *flack-back* o los planos superpuestos; no es ajena a Guelbenzu la capacidad sugeridora que las nuevas situaciones pueden provocar, y de hecho provocan, en el lector. Una obra de provocación, de incitación desde nuestra novelística cuando nuestro teatro no ha sido capaz de conseguirlo totalmente. Otra nota digna de mención en este apartado me parece que ha de ser la influencia de lo sensorial en la actividad de los personajes; contacto e incitaciones que producen las cosas y las situaciones en los protagonistas, a la vez que condicionan su comportamiento. Mientras el monólogo interior va a ser la técnica preferida, el diálogo, cuando aparece, lo hace de forma muy peculiar, sobrenadando el relato, como un eco que oímos, sin saber a ciencia cierta de dónde procede. El diálogo surge como agazapado en los pliegues de la narración, como una inutilidad más que, sin embargo, es preciso utilizar, como última esperanza:

> Si alguna vez lograra tener uno o dos dineros los emplearía en estudiar por qué las paredes se decoloran y se empapan y toman un aire de caca de niño o de café con leche rancio
>
> Si no gastases el dinero en una lata de petróleo tendríamos para curarte tu gripe y para pintar las paredes también
>
> La gripe me hace bien, Florence, y además me la podré curar mejor con friegas de petróleo que con medicamentos asquerosos
>
> Con petróleo puedes quemar a la dueña del piso y guardar un poco para ti y tomarlo antes de acostarte para dejarme una semana sola y feliz y pintando las paredes, ¿te parece?
>
> Pues sí, la gripe es como una purificación interior, como unos ejercicios materiales y son muy necesarios, de modo que es absurdo beberse dos cucharadas de petróleo y fenecer.

El diálogo, como se ve, no puede ser más sugestivo, más coherente y lleno de una capacidad expresiva muy peculiar. El diálogo posee agilidad e interés notables, aunque aparezca, como hemos apuntado, muy pocas veces a lo largo del libro. Es más: el lenguaje se hace más rico si cabe y la tensión dramática del relato crece y se revaloriza.

FINIBUS?

Valga este interrogante, expectante e interesado, como colofón a esta lectura de *Antifaz*. Valga este pensar en que todo no acaba con la novela. Nos interesa ya ese *Florido mayo* que Guelbenzu prepara, que está a punto casi de salir a la luz. Y nos interesa porque, como decíamos al principio, nuestro escritor sabe estar bien despierto ante la labor que se ha propuesto. Sabe estar bien despierto y no se deja arrastrar por fáciles o cómodas corrientes. Su trabajo, aun con las zonas oscuras que pueda mostrar, es positivo y desde luego digno de ser anotado dentro de nuestra joven narrativa. Su eficaz experimentalismo plantea una vez más la eterna cuestión del vitalismo y la frescura de nuestra literatura contemporánea. Porque lo que verdaderamente debe importar en este trabajo nuestro de cada día es el plantear cuestiones, llevar la inquietud, la discordia o la atención a donde priven el adocenamiento y la reiteración. Una inquietud, por supuesto, positiva, presidida por el esfuerzo y por un minucioso trabajo de investigación, el único que puede promover preguntas e interrogantes. Sólo así, viviendo nuestra literatura esas disyuntivas, puede encontrar los caminos oportunos y válidos que ahora no acierta a ver con claridad. Sería bueno que olvidásemos de una vez para siempre la inútil dicotomía de lo tradicionalmente reconocido y aceptado como válido y la vanguardia que se debate entre valentías, riesgos y dificultades. Hora es ya de que veamos el proceso literario como un todo que se influye recíprocamente y en el que es necesario actuar y trabajar.

La novela de Guelbenzu puede ser admitida o censurada o paternalistamente despachada con tibios golpecitos a la espalda (de hecho ya ha recibido todos estos tratamientos); pero lo que me parece indudable es que si por algo merece ser tomada en cuenta es por su representatividad y por su oportuna coherencia entre trabajo literario y conciencia del mismo. Más allá del simple juego lingüístico que alguna de sus partes deja entrever, más allá de su tono epatante e impertinente, *Antifaz* puede ser un ejemplo de inquietud dinámica, activa y actuante, que favorecerá nuestra mortecina creación narrativa. Su complejidad y sobre todo su concepción varia y abierta la llenan de posibles soluciones y aceptaciones y la cargan de honda validez. A los veintisiete años, el escritor José María Guelbenzu puede ser un firme puntal de esa difícil vanguardia de nuestra narrativa. Lo importante es que todo el esfuerzo desplegado, que se evidencia claramente en su obra, no quede en eso, sino que además siga manteniendo posiciones. Que no se deje llevar ni de la extrema petulancia ni del desaliento

ante tan enconada lucha, prácticamente en solitario. Abandonar ahora un camino que se ha iniciado con firmeza y decisión supondría privar a nuestra joven literatura de uno de sus nombres más característicos y de más firme personalidad.—*JORGE RODRIGUEZ PADRON (San Diego de Alcalá, 15. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA).*

Heinrich von Kleist Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten. Herausgegeben von Helmut Sembdner. Carl Schünemann Verlag. Bremen, 1967.

En 1952 el gran investigador kleisteano Helmut Sembdner nos ofreció la mejor edición de las *Obras completas* y de las cartas de Heinrich von Kleist, cuya cuarta edición revisada y aumentada apareció en 1965 (Carl Hanser Verlag. München). En 1957 publica *Heinrich von Kleist Lebenspuren. Dokumente und Berichte der Seitgenossen,* comentarios de los contemporáneos sobre la figura de Kleist y su obra, y en 1959 *Geschichte meiner Seele. Ideenmagazin. Das Lebenzeugniss der Briefe,* es decir, *Historia de mi alma. Diario de ideas. Testimonio de la vida a través de las cartas,* y en 1967 este denso volumen de 700 páginas titulado *Fama póstuma,* que es la más completa colección de los juicios emitidos sobre Kleist desde su propia época hasta nuestros días.

Con todos estos libros y documentos kleisteanos ha llegado el momento de intentar la biografía de Kleist. Desde que Tieck ordenó el legado de Kleist después del tremendo acontecimiento de su muerte voluntaria, muchos ensayos biográficos se han ido sucediendo, y hoy día el estudio de las diferentes biografías de Kleist representaría, con su diverso enfoque, los cambios del punto de vista crítico, a lo largo de más de un siglo y medio.

Kleist fue comprendido e incomprendido a la vez por sus coetáneos. Desde el fulminante anatema de Goethe, al que obras como *Pentesilea* y *Kätchen de Heilbron* inspiraban repulsión o causaban risa, hasta la valoración idólatra de Rahel Varnhagen, Adam Müller y Heinrich Heine, que consideraba *El Príncipe de Homburgo* como una de las más perfecas y divinas obras del teatro universal, y hasta llegó a ser traductor de la *Kätchen,* la obra y la vida de Kleist ha sido objeto de toda clase de comentarios.

Parece como si algunos seres humanos produjesen discrepancias con su sola presencia. Esta falta de unanimidad al enjuiciar a Kleist, este enjuiciamiento dispar y polémico se mantiene vivo todavía hasta nues-

tros días. Si Goethe consideraba que el teatro de Kleist pertenecía a la escena invisible y Hugo von Hoffmanstahl le ve como un anticipo de Strindberg, Ibsen y Wedeking, y hoy día Bertold Brecht le rinde homenaje en un soneto magnífico, en cambio Lucaks, siguiendo los dictados críticos de algunos comentaristas del XIX, le ve como una figura reaccionaria, cuyo teatro fantástico pudiera ser epígono, en vez de anticipo, y hasta el famoso y divino *Príncipe de Homburgo* no es sino un ejemplo del más burgués y fanático prusianismo. Considerar al patriota Kleist como un tradicional, precisamente porque se opone a la hegemonía de Napoleón es un exceso aplicable en quien interpreta la cabalgada napoleónica como una lucha contra el feudalismo europeo, en pro de las ideas revolucionarias. Pero si consideramos solamente el imperialismo napoleónico, entonces comprendemos muy bien el grito de libertad de Kleist y su *Batalla de Herman* y su *Catecismo de los alemanes,* que tienen un genial paralelismo con la *Germania de Hölderlin,* poetas ambos que sintieron vivamente las ideas de la Revolución y vieron a los políticos posteriores como profanadores de los más puros ideales revolucionarios.

Pero no divaguemos. Esto sólo puede servir de ejemplo de cómo puede ser interpretada una figura a través de los tiempos. Lo mismo diremos del misterioso secreto de Kleist, y de su viaje mucho más misterioso a Würzburg, que ha dado lugar a tantas interpretaciones e incluso monografías médicas y estudios clínicos en la línea freudiana.

Está claro que la mayor parte de los críticos actuales comprenden a Kleist como figura de un tiempo en transición, y así interpretan acertadamente las palabras del mismo escritor cuando dijo que vivía en una época de mudanza, donde todo el orden antiguo se trastocaba. La quiebra del idealismo y de los valores de la égida de Goethe y, sobre todo, de Schiller, se manifiestan en la vida y en la obra kleisteana. De ahí que se comprenda mejor que nunca el interés de Kleist por no presentarnos héroes perfectos, como es el caso del Príncipe de Homburgo, lastrado en su mejor momento por un ataque de cobardía, o el Conde de F., protagonista de *La Marquesa de O,* figura caballeresca también envilecida en un momento por una falta inadmisible.

Una visión armónica del mundo da paso a una visión desesperada, un equilibrado concierto de los opuestos cede a las fuerzas oscuras de la existencia, que, apenas presentidas, se apoderan del individuo. Así se comprende el entusiasmo que Kleist despierta en Kafka, lector apasionado de su *Michael Kohlhaa,* precedente de su absurdo proceso, y los bellos comentarios líricos de Rilke, constante admirador de toda la obra kleisteana, con sus geniales anticipaciones.

En este libro tenemos más de 690 fragmentos críticos de amigos, escritores e investigadores, desde Wilhelm Grimm, Mme. de Stäel, Chamisso, Fouqué, Uhland, Eichendorff, Clemens Brentano, E. Von Bülow, Reinold Steig, Wilhelm Herzog, Hebbel, Nietzsche, Georg Brandes, Taine, hasta Gerhardt Hausptman, Wedeking, Z. Zweih, Thomas Mann, M. Kommerell, B. Brecht, Arnold Zweig, Gottfried Benn, André Gide..., sin olvidar los célebres testimonios de Peguilhen, Ernst von Pfuel y Rühle, sus inseparables amigos y acompañantes, y Wilhelmine von Zenge, la novia depositaria de tantas cartas valiosísimas, y Marie von Kleist, su prima, incomparable figura que le llora con desesperación después de su muerte.

Este calidoscopio documental, este archivo de juicios, epístolas, conversaciones y hasta reseñas periodísticas, es del mayor interés para todo el que se pregunte acerca de la significación del propio Kleist y acerca del sentido de su obra. Desde una simple referencia anecdótica hasta una crítica estructuralista, como se estila ahora, el material es riquísimo y estimula al asentimiento o a la contradicción. ¡Y cuántos juicios contradictorios leemos, aunque a la larga la imagen de Kleist y el valor de su obra salgan enaltecidos!

Si es cierto que Kleist, como Don Quijote, fue un loco entreverado de lúcidos intervalos en los que con pasmosa actividad realizaba su obra creadora, antes de que las furias volvieran a perseguirle, también es cierto que nadie ha reflejado mejor que él los dilemas del ser humano, y nadie ha dado forma a las ensoñaciones inconscientes, bellas y horribles, que yacen en lo profundo.

Pentesilea es un ser en conflicto, el Príncipe de Homburgo libra una batalla en su interior y el resto de los personajes de cuentos y novelas y fragmentos teatrales viven en un continuo pleito, en proceso con el mundo circundante, pues el mismo Kleist ve la vida como una querella, y la sociedad como un tribunal y hasta el individuo como un ser sometido al tribunal de su propia conciencia.

Todavía no se ha dicho la última palabra sobre Kleist. Es ahora más que nunca tentador enjuiciar a este extraordinario alemán, fluctuante, enigmático, evasivo, viajero desfalleciente, enloquecido en una carrera hacia la fama, utópica criatura que en su juventud quiso seguir el ideal pestalozziano, en su isla de Thun, y en su precoz madurez se anticipó al Zaratustra nietzscheano con su Zoroastro. Es muy tentador sobre todo cuando sabemos que él mismo dijo: «A mi parecer, lo que más impresiona en la contemplación de una obra de arte, no es la obra en sí, sino la peculiaridad del espíritu creador, que se manifiesta con entera libertad y belleza.»

INGEBORG DREWITZ: *Bettine von Arnim. Romantik. Revolution. Utopie.* Eugen Diederichs Verlag. Düsseldorf-Köln. 1969.

Cada día es más evidente la importancia del complejo romanticismo alemán en todas sus fases. Desde el *Sturm und Drang* hasta el irónico sentimentalismo de Heine y la música de Wagner, este deslumbrante movimiento se nos aparece con la misma categoría que en otro tiempo tuvo el Renacimiento italiano. Al florecimiento conjunto de artes plásticas y literatura en el cinquencento, corresponde ahora una espléndida floración musical y literaria y filosófica a fines del XVIII y gran parte del XIX.

Impetuoso y agitado, este torrencial movimiento poético, profundamente vital y sinfónico, sorprende por la variedad de sus corrientes y por la fuerza expresiva de sus manifestaciones. Sorprendente es, en verdad, que en menos de veinte años convivan en los pequeños círculos de las sagradas colinas de Weimar y Jena, figuras como Goethe, Schiller, Hegel, Fichte, Höldernin, Kleist, Schlegel, Grimm, Hoffman, Tieck, Humboldt, Arnim y Bettina, sin omitir otros dioses menores como Herder, Wieland, Uhland...

Es sencillamente magnífico que Beethoven acorde musicalmente toda esta germinación de fuerzas que nacen a una vida nueva.

En este período grandioso y bello de la literatura alemana, la desconcertante figura de Bettina von Arnim tiene un especial atractivo, ya que es enlace entre unos y otros y nos transmite el espíritu de la época.

En la actualidad ya se han escrito varias biografías de Bettina Brentano y existe una copiosa bibliografía acerca de su obra, que cada año se enriquece con nuevos descubrimientos. Las recientes publicaciones de documentación de los archivos familiares en Wiepersdorf, que permanecían cerrados, ofrecen un más amplio panorama. Gertrud Meyer-Hepner, en *Die Bettina von Arnim-Archiv* (Sinn und Form, 1954), informa sobre el contenido, y en 1961, R. A. Schröder publica *Achim und Bettina in ihren Briefen,* dos volúmenes de interesante epistolario entre los esposos. A partir de esta fecha se publican cada año nuevas correspondencias y se abren al público archivos particulares que permanecerían cerrados.

Es natural que la última biografía de Bettina Brentano ofrezca un retrato con nuevos rasgos de tan extraña y fascinante escritora. Ingeborg Drewitz, gracias a toda esta gran cantidad de materia epistolar y a sus conocimientos de la época, no en balde es autora de un valioso

libro sobre *Los salones de Berlín. Literatura y sociedad entre la Ilustración y la era industrial* (*), desvela aspectos casi inéditos de Bettine von Arnim. La amistad de Bettina con Caroline Günderode y los motivos de su muerte, la extraña duplicidad de sus relaciones con Arnim y al mismo tiempo con Goethe, en un panerotismo sublimado; las prolongadas ausencias de Arnim y los problemas domésticos que ocasiona a Bettina, que se ocupa de esa numerosa familia de siete hijos, a los que hay que calzar, vestir y educar, y al mismo tiempo la múltiple actividad epistolar de esta madre de familia, escritora-musa que trata de estar en todas partes como un espíritu maravilloso capaz de omnipresencia.

No es fácil clasificar a un ser tan múltiple. Ora musa, ora esposa, ora dama-duende, Bettina se desliza por las páginas de la biografía, y hay que tener una gran comprensión y objetividad para no irritarse y hacer una fácil clasificación simplista. Bettina era eso y mucho más. Y ese más que hemos adivinado los biógrafos de tan singular mujer es lo que muestra ahora Ingeborg Drewitz: la gran romántica utópica y revolucionaria que fue esta sensacional escritora, loca para algunos, sensatísima, práctica y realista para otros, al anticiparse al futuro.

En este libro tenemos ocasión de ver la preocupación social que Bettina demostró en los últimos años de su vida; la desinteresada ayuda a los pobres, que cristaliza en su obra *El libro de los pobres;* los esfuerzos que hizo para aproximar al rey Guillermo IV al pueblo, y a favor de la liberación de los revolucionarios condenados... Al mismo tiempo, la biografía desvela intimidades muy reveladoras de una personalidad, que enriquecen no sólo a la propia biografiada, sino a toda la época por la que transcurrió su existencia. Con un estilo directo y cortado, y frase breve, informativa, I. Drewitz ordena en esta biografía, muy rica en datos de primera mano, una de las vidas más representativas del romanticismo alemán.—*CARMEN BRAVO VILLASANTE (Avenida de América, 10. MADRID).*

(*) *Berliner Salons. Literatur und Gesellschaft zwischen Aufklärung und Industriezeitalter*, Berlín, 1965.

RESURRECCION DE LA FILOSOFIA ESPAÑOLA

Cualquier individuo familiarizado en alguna medida con cuestiones estéticas y no enteramente privado de la facultad del oído habrá tenido oportunidad en estos últimos meses de escuchar tantas veces alusiones a estructuras, significativas o no, totalidades concretas, contradicciones de realidad objetiva y de las otras, etc., que con pleno derecho se habrá visto obligado a preguntarse si la cultura española no se encuentra en el umbral de otra etapa de bizantinismo estéril propagado por un esnobismo de nuevo cuño. En efecto, así como la década del cincuenta vio florecer el compromiso, la denuncia y el testimonio, y así como la del sesenta asistió —con no escasa estupefacción— a un cúmulo de desmitificaciones del género más diverso, la década del setenta parecería anunciarse bajo el signo de las estructuras, la particularidad y la totalidad concreta. El hecho de que la mayor parte de las personas habituadas a refugiarse en éstas o similares vaguedades terminológicas no tenga por lo común idea acerca de su significación, no prueba nada contra ellas; puede, a lo sumo, ilustrar sobre un aspecto específico de la condición humana. Para alegría de pensadores y críticos embarcados en una investigación similar (1) y desesperación de snobs, un joven filósofo madrileño, Valeriano Bozal, viene de publicar sobre el tema un libro que cabría calificar de fundamental. Su título: *El lenguaje artístico* (2). En Francia pasaría posiblemente por ser una excelente obra. En España sus excelencias revisten una categoría superior: es en cierto sentido una obra fundacional.

La obra está dividida en dos partes, «Cuestiones históricas» y «Cuestiones teóricas». La primera se abre con una exposición y análisis de la estética hegeliana, hecho comprensible cuando se recuerda que prác-

---

(1) En un libro precursor publicado hace ya varios años (*Historia y Filosofía*, Ed. Península, Barcelona, 1967), Francisco Fernández-Santos deploraba la ausencia de vigor polémico entre los escritores marxistas españoles, explicando cómo una parálisis del pensamiento de las derechas había generado otra parálisis correlativa en el pensamiento de las izquierdas. Esta situación toca a su fin. No es accidental que la publicación de esta obra coincida con un movimiento de renovación filosófica visible en toda España, como lo prueba, por ejemplo, la aparición del primer número de la revista de filosofía *Teorema*, publicada por la Universidad de Valencia, en cuyo consejo editorial pueden encontrarse pensadores jóvenes de Madrid, Barcelona, Oviedo, Salamanca, etc., entre ellos el propio Valeriano Bozal.

(2) VALERIANO BOZAL: *El lenguaje artístico*. Ed. Península, Barcelona, 1970, 307 pp.

ticamente todas las polémicas de la estética marxista aparecen de un modo u otro centradas en torno al pensamiento del genial filósofo alemán. Bozal estudia aquí la génesis y desarrollo de su dialéctica —y su estética— y arriba finalmente al punto clave de la discusión: el concepto de totalidad concreta (recogido posteriormente por el checo Karel Kosik) y que se articula en el arte sobre la categoría de la particularidad.

Para Hegel —y en esto radica la significación de su giro copernicano con relación a los restantes filósofos idealistas— el secreto de la obra de arte consiste en el modo del Espíritu Absoluto de «desdoblarse» —*autoposición*— en espíritu finito que tiende continuamente en oposición al primero a «eliminarse y superarse, a recobrar su unidad —ahora enriquecida— que se establece en la *particularidad* como proyecto de la *universalidad* característica del Espíritu Absoluto» (página 31). La concepción hegeliana pone el énfasis en la oposición dentro de la unidad y en la idea de superación y excluye la noción de eliminación de las diferencias: es el paso a la totalidad concreta. «Este tipo de unidad —anota Bozal— posee, diríamos, un carácter estructural» (p. 33). Ahora bien, afirmar, yendo a un caso concreto, que el secreto de la novela consiste en *universalizar* a seres *temporales* significa *describir* lo que ocurre en la novela, pero no *explicar* el *misterio* de esa transfiguración. Ese misterio está enclavado directamente en el centro de la cuestión estética.

Es precisamente el carácter idealista de la estética hegeliana lo que explica el fracaso del filósofo para resolver positivamente ese misterio. La posibilidad de resolución del mismo está, sin embargo, contenida en la correcta formulación de los conceptos de totalidad concreta y particularidad, aunque posteriormente la radicalización idealista de la estética hegeliana por parte de ciertos pensadores como Crocce y Heidegger, y por otra su incomprensión y deformación por obra de un cierto materialismo vulgar, hayan oscurecido durante bastante tiempo la importancia de sus hallazgos.

Es precisamente en consideración a este fenómeno por lo que Althusser ha mostrado su preferencia por el término estructura en lugar de totalidad concreta, por entender que ésta conduciría al vacío. Pero el autor señala cómo esta proposición de Althusser podría muy bien ser el resultado de una lectura apresurada de Hegel, pues lo que ha fracasado en éste es sólo su forma de probar la determinación sensible de lo ideal, proceso que explicaría el modo de coexistencia de lo universal y lo particular en la obra de arte. La «inversión» marxista de la estética hegeliana permitiría posteriormente una eventual superación de este conflicto.

A partir de aquí el tono polémico se agudiza, y tras efectuar una penetrante crítica de las concepciones de Lukács, Goldmann, Althusser y Godelier, Bozal desarrolla su propio pensamiento —próximo, en varios casos, al del filósofo italiano Galvano della Volpe— para concluir mostrando cómo la posibilidad de la mediación, de esa determinación sensible de lo ideal, puede sólo resolverse dentro del marco de lo histórico.

En la segunda parte de la obra, titulada «Cuestiones teóricas», el autor se aboca de lleno al estudio específico de la «Composición y estructura formales», a la consideración de los distintos modos de conformación de las partes en la obra de arte. «Por conformación —escribe— entendemos la disposición, es decir, el modo o la manera de las relaciones entre las diversas partes o *elementos formales* de la obra, modo que puede variar, dando lugar fundamentalmente a dos tipos concretos: composición y estructura» (p. 126). Composición denomina al tipo de conformación basado en la adición, contigüidad, sucesión, etc., de elementos diversos que en su conjunto forman una escena, un motivo o una figura. Este modo de conformación alcanza su auge —con la perspectiva— durante el Renacimiento, evoluciona más tarde —especialmente en el barroco— hacia una extraordinaria complejidad y entra en crisis a fines del siglo XIX, para ser superado, en el caso de la narrativa por ejemplo, por obra de las experiencias de Joyce y Proust.

Si la composición se regía por ciertas leyes externas a las partes de la obra, leyes que determinaban el lugar de todas y cada una de las partes y que se identificaban en última instancia con la omnisapiencia del Creador, en la estructura la «relación y la existencia de leyes dependerá no de algo extrínseco a las partes, sino de éstas mismas» (p. 136), o sea que la estructura instaura un nuevo tipo de relaciones entre las partes —ahora interdependientes— que se manifiesta en la aparición de obras enteramente explicables en sí y desde sí, no susceptibles de reducción a los viejos criterios de la estética idealista.

Este capítulo incluye unas setenta páginas de crítica literaria y de arte destinadas a ejemplificar concretamente los conceptos de composición y estructura. Los ejemplos están tomados de la pintura (Vermeer, Velázquez) (3), de la escultura (Cabo) y de la literatura (Martorell —*Tirante el Blanco*—, Balzac, Flaubert, Proust). Estas setenta páginas valen no sólo como ilustración de las formulaciones teóricas anteriores, sino que constituyen además uno de los ensayos de crítica

(3) Es de lamentar que la obra no incluya reproducciones de las pinturas analizadas por el autor.

literaria y de arte más rigurosos y penetrantes que se hayan escrito en España en estos últimos años.

En el capítulo V el autor estudia el problema de la «Evolución y ruptura en la configuración formal», mostrando —a través de Monet y Proust— cómo el paso de la composicion a la estructura no se da bajo la forma de la ruptura, sino como una transición. El capítulo VI, «El lenguaje artístico», se ciñe básicamente al estudio de la imagen artística, y el último, «Dialéctica histórica y dialéctica artística», está dedicado de algún modo a sistematizar las conclusiones de su investigación y a disipar una serie de confusiones en torno a la sociologgía del arte, la cual, según sus palabras, habrá de basarse en lo sucesivo «en un análisis preciso del lenguaje artístico» (ejemplar en tal sentido resulta su crítica de Arnold Hausser).

Naturalmente, las simplificaciones groseras a que obliga una nota bibliográfica conducen a una exposición general y poco matizada de algunos de los puntos tratados por la obra, a la omisión de otros y a esquematizar de manera apresurada lo que el autor ha planteado de modo riguroso, polémico y esencialmente dialéctico. Hay otro rasgo que conviene señalar. En la página 280, al discutir una tesis del formalista ruso V. Chklovski sobre la naturaleza de la imagen, Bozal escribe: «Ahora bien, más interesante que llevar la contraria a este autor —*lo que es bastante sencillo con todo autor, basta con que nos pongamos en una perspectiva teórica diferente a la por él adoptada* (el texto de *cursiva* es mío; J. C. C.)—, es apreciar los supuestos y razones que le llevan a ese planteamiento y entonces veremos que la distancia que nos separa, aunque considerable, no es tan grande.»

El párrafo es ilustrativo. Bozal toma la actitud exactamente opuesta a la de los típicos —y abundantes— gacetilleros habituados a refutar volúmenes de 300 páginas con notículas de cuatro líneas. Bozal nunca desecha nada con epítetos inservibles del tipo «cientificismo», «esteticismo», etc. Cuando no está de acuerdo con alguien, *explica por qué.* Y éste es uno de los tantos méritos visibles en este libro polémico e instructivo que recomiendo calurosamente al lector.—*JUAN CARLOS CURUTCHET.*

UNA APROXIMACION SUPERFICIAL A LA NUEVA NARRATIVA VENEZOLANA

La pobreza de la crítica literaria venezolana se evidencia en cualquier repaso a sus renglones habituales de trabajo: el grueso no consiste sino en breves y rápidas fijaciones de la actualidad editorial, servidas mayormente en la prensa, con el inevitable saldo de deficiencias que impone ese tipo de realizaciones. El libro más importante corre así el riesgo de perderse, si al comentarista de turno le llegan varios al mismo tiempo, y pasados cinco o diez años, no se diga ya veinte o treinta, toda una serie de obras quedan en el mayor olvido. En disculpa de esta crítica, hecha al vuelo de la máquina ante la insaciable boca de la imprenta, remitiría al status de sus autores, verdaderos braceros de la literatura; y el todo configuraría precisamente un círculo vicioso, cuya superación es, por ahora, difícil. Desde luego que se podrían señalar excepciones, que en este caso más que nunca confirmarían la regla. Sobre lo que sí quiero insistir, ya al inicio de esta nota, es que libros como *Narradores venezolanos de la nueva generación* (1), de Armando Navarro, no son los que van a trascender la etapa de limitaciones en diversos sentidos en que se encuentra actualmente la crítica literaria venezolana, aunque puedan dar —sobre todo en el eco ampliado de comentaristas similares, acaso suspirando ellos también por reunir sus notas en libro— la impresión de que se trata al fin de algo distinto. Y no lo es, como no sea para quienes la edición en volumen siga manteniendo un prestigio por sí misma.

Navarro estudia algunos autores de la nueva narrativa venezolana, período que puede considerarse abierto por Adriano González León en 1957, con sus cuentos de *Las hogueras más altas*. Los últimos libros que considera son de 1969, por lo que tiene ante sí una etapa de trece años. La disposición del material es de un capítulo para cada autor —nueve en total—, con un prólogo y un epílogo, todo en 170 páginas. Hasta aquí no creo que haya nada mayormente discutible, si bien la elección de un estudio por autores, cuando se trata de caracterizar una narrativa sobre la que no se ha trazado aún ningún tipo de panorama, pudiera cuestionarse, e igualmente si se tiene en cuenta la obra reducida de cada uno de ellos, la mitad con un solo libro publicado.

Sin embargo, el defecto fundamental de la obra de Navarro estriba en la exclusividad de su proyecto, que para estudiar el período en cuestión ignora completamente los anteriores, descuida cualquier po-

(1) ARMANDO NAVARRO: *Narradores venezolanos de la nueva generación*. Monte Avila Editores. Caracas, 1970.

sibilidad de referencia a obras y autores que no sólo fueron importantes en el sentido de jalonar una historia literaria, sino que han actuado y actúan aún sobre la etapa actual, con el fatal resultado de andar «descubriendo» en esta veintena de libros toda una serie de rasgos avanzados veinte o treinta años antes, lo cual debe crear en el lector no informado la impresión de que la narrativa venezolana ha sido una especie de largo desastre, del que mejor es no hablar, redimido al fin por unos creadores impetuosos salidos de la nada. En segundo lugar, y al cabo igualmente desastroso, tanto la exclusiva atención a este período como el acercamiento por autores produce una superficialidad general en el libro, que carece de una caracterización suficiente de la nueva narrativa, presentada ajena al desarrollo de una historia literaria, cultural y social y sin declararse, pues, en qué se diferencia de lo anterior, qué recibe y qué aporta; y carente también de una articulación de las observaciones desperdigadas, que pudiera de algún modo mostrarla como un cuerpo de niveles expresivos complementarios. Todo esto cabe ilustrarlo repasando la obra.

En las páginas de introducción, Navarro comienza desechando la idea —afirmada bastante tontamente por algunos autores— de una crisis o bajón cualitativo en la narrativa venezolana, de lo que serían culpables los nuevos por «imitar» literaturas extranjeras. Pero para combatir esta afirmación se va al extremo de declaraciones generales y vagas, que implicarían o un desconocimiento o una falta de seriedad respecto a la narrativa anterior, y posiblemente ambas cosas, derivando en palabrería para la que busca apoyo en críticos de indudable valor, como Julio Ortega, pero a los que no compete —ni han pensado en ello— hacer una valoración de conjunto de la narrativa venezolana, limitándose a la consideración de obras particulares. La cita que voy a transcribir es larga, pero necesaria, ya que en ella está expuesto ese defecto fundamental del libro. Así, escribe Navarro:

> ... en los últimos años se ha gestado un movimiento narrativo de gran amplitud y profundidad, encaminado hacia una renovación de la narrativa venezolana, depurándola de su carácter costumbrista y regionalista y proyectándola con matices de universalidad. Ha surgido una narrativa donde el hombre ya no es presentado como una entidad dominada por el medio geográfico, en el que juega un papel eminentemente decorativo, sino como un ser humano que experimenta y vivencia los problemas psicológicos y sociales derivados de la multitud de cambios ocurridos en su contexto físico y cultural.
>
> En consecuencia, la atención del narrador se ha desviado hacia el desarrollo de otros temas y el empleo de modalidades técnicas que permitan estructurar la arquitectura de las narraciones en planos complejos y multidimensionales. *La alienación del hombre por la*

ciudad, la violencia política, el sentimiento de soledad, la necesidad de autoexplicación y comprensión, son los problemas dominantes. *La introspección*—como método que facilita el enfrentamiento del individuo consigo mismo en una actitud de comprensión y creación—y la *experimentación literaria*—que da la posibilidad de elaborar una visión prismática de los personajes—son los recursos técnicos más utilizados. Por otra parte, se nota la tendencia a elaborar una visión de la realidad que supera el nivel descriptivo para alcanzar lo poético y lo creativo (pp. 13-14; los textos en *cursiva* son de Navarro).

En realidad, ésta sería la caracterización de conjunto de la nueva narrativa venezolana que hace el autor, y el resto del libro, en su repaso de individualidades, no apuntala demasiado la visión general, aunque la ilustre en determinadas obras. Pero, y ése es precisamente el problema, si la producción de los jóvenes queda definida globalmente en el fragmento citado, una mínima consideración de la narrativa anterior bastará para decir que, francamente, no se trata entonces de nada nuevo. Las mismas frases pudieran encabezar el estudio de, por ejemplo, la narrativa venezolana de los años cuarenta y cincuenta y—lo que es peor para Navarro—de la de los años treinta. Es decir, lo que ha formulado el crítico es la definición general de la narrativa posgalleguiana, fenómeno que comienza a constituirse ya cuando la obra de Gallegos está en su vigor, y que se desarrollará y perfilará cada vez más, desembocando hoy en los escritores considerados por Navarro. Entonces, y siempre teniendo ante los ojos la cita, no queda en absoluto justificado datar un corte en 1957, un antes y un después que de hecho existen, pero cuya formulación no la realiza de ningún modo el libro de Navarro

Para quienes conozcan poco o nada de la narrativa venezolana entre 1920 y 1960, resultará quizá asombroso mi planteamiento, y desde luego debe serlo para Navarro, lo que no sería sino una muestra más de ese insidioso mecanismo malmemorístico que, en el flujo justificadamente entusiástico por la nueva literatura latinoamericana, olvida que Borges y Paz, Lezama y Carpentier, no nacieron precisamente por los años treinta, que Felisberto Hernández y Vallejo murieron ya hace mucho, etc. En todo caso, me creo obligado a traer aquí algunas referencias para probar mi crítica fundamental al libro de Navarro, crítica que hace innecesario el abundamiento en lo que no es, en gran parte, sino un aspecto de la anterior, es decir, la falta de caracterización de la nueva narrativa tratada

En primer lugar, aludía la cita a la superación del costumbrismo y del regionalismo, con la contrapartida de una entronización del hombre al centro de las obras, es decir, a la constitución de una na-

rrativa más atenta a lo sicológico, a lo social, que a lo geográfico, concretándolo en algunas líneas temáticas: la alienación urbana, la violencia política, y otros contenidos de corte existencial. Unos meses más de lectura y trabajo hubieran hecho saber a Navarro que desde los *Cuentos grotescos* (1922), de José Rafael Pocaterra, empieza esto a ocurrir, así como también con *Barrabás y otros relatos* (1928), de Arturo Uslar Pietri, y sobre todo con *Canícula* (1930), de Carlos Eduardo Frías. Si se considera *La tienda de muñecos* (1927), de Julio Garmendia, encontraremos, pues, que ya en la década del veinte se constituye una cuentística en la que, no sólo el costumbrismo se va dejando de lado, sino en la que un realismo de cuño norteamericano y algunos ejercicios de fantasía y hasta de ciencia-ficción se plantean como recursos de esta narrativa, con la consiguiente renovación temática y de enfoques. La novela inmediatamente posterior no sólo consolida esto, sino que en propiedad cierra objetivamente el predominio galleguiano: *Cubagua,* de Enrique Bernardo Núñez, y *Las lanzas coloradas,* de Uslar, ambas de 1931; *Mene* (1936), de Ramón Díaz Sánchez; *La galera de Tiberio,* de E. B. Núñez, y *Puros hombres,* de Antonio Arraiz, ambas de 1938; y, finalmente, *Fiebre,* de Miguel Otero Silva, y *Campeones,* de Guillermo Meneses, en 1939, configuran una década no precisamente despreciable: juegos con el tiempo en dos desarrollos superpuestos, frescos históricos derivando constantemente al misterio y la fantasía, elementos de ciencia-ficción y parodias, caracterizaciones socioeconómicas del impacto del petróleo en la vida nacional, testimonios carcelarios y de la lucha contra la dictadura, apuntando en ellos prefiguraciones de la guerrilla, etc. Las líneas temáticas señaladas por Navarro para la nueva narrativa pueden desarrollarse a partir de aquí: Uslar, Otero Silva, Arraiz, Díaz Sánchez, en esos «problemas sociales» y esa «violencia política»; Meneses, luego Rivas Mijares, Mariño-Palacio y Oscar Guaramato, creando una auténtica narrativa de la alienación urbana, en la que al mismo tiempo se expone una temática fundamentalmente existencial, y por momentos también existencialista.

Pero hay más: esa «introspección» que Navarro le descubre a la nueva narrativa como uno de los rasgos formales de diferenciación, es ya un hecho con Meneses y luego con Gustavo Díaz Solís, aunque no se realice en primera persona exclusivamente, y sobre la «experimentación literaria» la lista sería tan larga como respecto a los temas: qué decir de *Cubagua,* a la base del real maravilloso americano mucho antes de su formulación por Carpentier; qué de las aplicaciones del objetivismo del *nouveau roman* en obras de finales de la década del cuarenta, como las de Mariño-Palacio y Rivas Mijares; qué, finalmente, de

un Meneses que plantea la destrucción del discurso narrativo, la antinovela, en 1953, con *El falso cuaderno de Narciso Espejo* y la retoma luego con *La misa de Arlequín,* en 1962. Para terminar, esa superación del «nivel descriptivo para alcanzar lo poético» es precisamente el clima de demasiadas obras de varias décadas, llevada al extremo a partir de 1947 por Antonio Márquez Salas y Oswaldo Trejo.

No he querido abrumar a nadie con unas referencias que se me hacían necesarias, y cuya simple enumeración basta para una nota. Aún podría seguirse, pero creo que al menos he podido sugerir al lector —no sé a Navarro— que sin trazar el dibujo de unas tres décadas anteriores o tenerlo siquiera en mente, no se debía haber lanzado nadie a una empresa sólo aparentemente fácil (2). Con esto se alcanzaría el segundo problema, ya que si Navarro no muestra en absoluto la especificidad de la nueva narrativa, tampoco ha sabido distinguir en ella algo que me parece evidente, y es que se trata de dos promociones de vías de alguna manera divergentes a partir de 1965, es decir desde que José Balza plantea el nivel de subjetividad en el que van a desenvolverse muchas de las obras de los más jóvenes. Si no hubiera sido tan exclusivo también respecto a los nuevos narradores, habría acaso podido ver que, de un lado, se presentarían González León, Garmendia, Argenis Rodríguez —junto a Enrique Izaguirre, Rafael Di Prisco, Gustavo Luis Carrera, etc.—, y ya de otro, nombres como Balza, Masiani, Alizo y alguno más, en un camino doble cuya síntesis ha realizado recientemente —Navarro no llegó a incluirla, y es otra lástima— el Luis Brito de *Rajatabla,* posiblemente el mejor y más importante libro de toda la nueva narrativa.

Me parece que todo lo dicho serviría para matizar, cara al lector no informado, las afirmaciones —y sobre todo las omisiones— de *Narradores venezolanos de la nueva generación,* libro cuya utilidad como aproximación superficial y provisional al tema deberá entenderse siempre teniendo en cuenta tales adjetivos equilibradores. Lamentablemente, y dentro de la industria cultural que comienza a constituirse en Venezuela en torno a editoriales como Monte Avila, de innegables méritos generales, y con una nómina de excelentes títulos, tanto extranjeros como venezolanos, el libro de Navarro aparecería también

(2) Hablo, en este caso, de una experiencia personal, ya que al intentar un estudio también sobre la nueva narrativa venezolana, me vi obligado a ir cada vez más hacia atrás, hasta terminar con un panorama desde la década del veinte. Desde luego que no pretendo hacer el elogio de mi libro (*Proceso a la narrativa venezolana,* de próxima aparición en las Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, EBUC), pero sí creo poder referirme a lo que tuvo para mí de experiencia en el sentido de encontrarme en la necesidad de establecer siempre más amplias referencias y mayor campo de enfoque para caracterizar lo que es *una* etapa dentro de un movimiento.

cumpliendo una función propagandística cuya intencionalidad no entro a discutir, pero que va en la misma línea de la imposibilidad de criticar duramente libros de esta editorial, que se manifiesta esporádicamente en ciertos órganos culturales del país; imposibilidad de la que también tengo experiencia.—*JULIO E. MIRANDA (21, rue de l'Equité. 1090 BRUXELLES. Bélgica).*

MARCEL MAUSS: *Lo sagrado y lo profano* (Obras I). Barral. Barcelona, 1970.

> ... Si existe una ciencia de las sociedades hay derecho a esperar que sea algo más que una simple paráfrasis de los prejuicios tradicionales, a que nos haga ver las cosas de una manera diferente de como se manifiestan al vulgo; pues el objeto de toda ciencia es realizar descubrimientos, y todo descubrimiento desconcierta más o menos las opiniones recibidas.
>
> EMILE DUNKHEIM

Es imposible plantearse un análisis de la obra de Marcel Mauss sin relacionarla con la de su más ilustre antecesor, Emile Durkheim, y con la de su más famoso continuador, Claude Lévi-Strauss. Es difícil determinar hasta qué punto los avances de la antropología estructural son reales y hasta qué punto su importancia es debida a la creación de toda una corriente ideológica en la que se han refugiado los últimos restos del neopositivismo burgués. Pero es inevitable subrayar que ninguna polémica o manipulación pueden desvirtuar la importancia epistemológica de la metodología estructural.

El giro impuesto por Durkheim y la Escuela Sociológica Francesa es fundamental para la comprensión del desarrollo de la historia de la sociología. El primer problema que esta ciencia tenía planteado en el momento en que Durkheim escribió *Las reglas del método sociológico* era el de trascender unos esquemas que pretendían mantenerla en un nivel de vacuidad que podríamos calificar de filosófico, en el sentido más peyorativo del término. Con Durkheim se establece que la sociología no puede limitarse a la descripción de la apariencia, de lo que actualmente se denomina el modelo consciente: la ideología.

Debería resultar evidente que la noción que una sociedad tiene de sí misma no se corresponde con la realidad de sus estructuras. Si aceptamos —con Mauss— que el terreno propio de la sociología es el de las instituciones, la tarea a realizar será obtener un modelo no ideológico de éstas; es decir, traspasando la falsa evidencia de lo

aceptado por el sentido común, establecer, mediante la determinación de funciones y sistemas, la estructura de las instituciones que configuran el hecho social.

El llevar a cabo tal superación de la falsa evidencia y obtener el «modelo inconsciente» de las sociedades, su propio sistema autorregulado de transformaciones, presupone la consideración de los hechos sociales como cosas, en el sentido de algo real independientemente de la existencia del observador.

Este fue el primer punto del método científico elaborado por Emile Durkheim para la sociología. En torno a este método se agrupó lo que se conocería como Escuela Sociológica Francesa, entre cuyas principales personalidades figuran Marcel Mauss, Hubert, Davy, Fauconnet, Halbwachs... Cuando Durkheim murió en 1917 su trabajo fue continuado por Mauss, y aunque la revista que había servido de voz a la escuela —*L'Année Sociologique*— dejó de aparecer con la llegada de la primera gran guerra, nuevas publicaciones sirvieron de expresión al grupo. En 1950 moría en París Marcel Mauss, y este mismo año aparecía la primera edición de una selección de sus textos con el título de *Sociologie et Anthropologie* (*). Resulta en extremo significativo que el editor del libro fuera Georges Gurvitch y que el estudio preliminar estuviera firmado por Claude Lévi-Strauss. Los trabajos desarrollados por la Escuela podían ser susceptibles de diversas interpretaciones y reelaboraciones, tan dispares como las de Gurvitch y Lévi-Strauss; pero el camino recorrido era ya en cierta forma irreversible.

Sin embargo, la figura de Marcel Mauss carece de las características claramente definidas que podemos encontrar en Durkheim. El hecho de que Mauss fuera sobrino de Durkheim y catorce años más joven que él podría servir para esclarecer este desdibujamiento de su personalidad. Parece indudable que el peso de la fama y brillantez de Durkheim modificó de raíz la carrera de Marcel Mauss, que encontró pronto gran atractivo por el camino abierto por su tío, pudiendo prescindir además de las servidumbres que implica la lucha por la escalada de puestos académicos.

Mauss puede así realizar una tarea enormemente libre, dejándose llevar de una iniciativa plural y multiforme. Los trabajos por él escritos se caracterizan por abarcar un enorme campo de intereses, así como por la brevedad de su extensión. Pero aunque no quepa decir que todos ellos están articulados en torno a una preocupación común, resulta indudable que se integran dentro de una totalidad. El pensa-

(*) PUF, París, 1950.

miento de Mauss es coherente en su diversidad. Si pretendemos dividir su obra en trabajos perdurables y coyunturales encontramos que las referencias del propio Mauss y la línea de su pensamiento los entrelazan de tal forma que no cabe establecer válidamente una tal distinción.

Los campos en los que Mauss trabajó fueron bien diversos. Quizá los que se identifican más pronto con su personalidad sean los relacionados con la sociología religiosa, pero a partir de 1920 estos estudios fueron abandonados para concentrarse, por un lado, en la tarea de reconstrucción del sistema teórico de Durkheim, y por otro, en la extensión del trabajo sociológico a aquellos campos que hasta este momento se consideraban vedados para tal disciplina.

En dos puntos principales el pensamiento de Mauss contiene un particular interés para nosotros. El primero puede ser su admiración por el pragmatismo, motivo último del interés despertado por la Escuela Sociológica en la sociología norteamericana. En este sentido Mauss se convierte a la vez en precedente de un cierto positivismo y en avanzado de la postura que considera que toda ciencia no aplicable a la mejora de lo existente es mera metafísica. No es extraña tal ambivalencia si comprendemos que en realidad la postura positivista se reduce a la materialista, pero prescindiendo de la capacidad de trascender lo dado que caracteriza al materialismo dialéctico.

El segundo punto sería el de la captación de las relaciones entre la mentalidad primitiva y la actual. Al sustituir la noción de primitivismo por la de arcaísmo —correspondiente a las sociedades sin escritura—, Mauss señala hasta qué punto subyace una misma lógica en los pensamientos arcaico y moderno. Sería preciso que Lévi-Strauss probara que el pensamiento mítico responde a una misma lógica que el científico: «La diferencia no consiste tanto en la cualidad de las operaciones intelectuales cuanto en la naturaleza de las cosas sobre las que dichas operaciones recaen.»

Este primer volumen de las obras de Marcel Mauss recoge varios trabajos suyos escritos en colaboración con Henri Hubert, junto con el libro primero de la inacabada tesis que Mauss escribiera sobre *La oración*, y que el propio Mauss retiró de las Ediciones Félix Alcan en 1909. El título del volumen —*Lo sagrado y lo profano*— muestra bien que todas estas obras pertenecen a la época primera de Mauss, la de su dedicación a la ciencia de las religiones.

Quizá lo más reseñable de los trabajos reunidos sea el ser resultado de elaboraciones críticas de material procedente de otros autores. La antropología francesa se hallaba en esta época en una situación de indudable inferioridad en lo referente a las observaciones de cam-

po, pero la formidable tarea de reelaboración realizada por la Escuela sentaría las bases del método crítico preciso para el estudio de tales observaciones.

En *La oración* Mauss muestra el prejuicio implícito en la creencia de que la oración mental es anterior a la oración ritual. La consiguiente oposición de lo que podríamos llamar las tesis dogmáticas daría buena muestra de los problemas que debería encontrar la Escuela al pretender abordar los problemas religiosos desde su exterioridad. Lo mismo sucede en el *Ensayo sobre el sacrificio*, escrito en colaboración con Hubert, y en el que se prueba la imposibilidad de reducir la institución del sacrificio a un origen histórico común. Por el contrario, lo que define la estructura sacrificial es el «establecer una comunicación entre el mundo sagrado y el mundo profano por el intermedio de una víctima, es decir, de una cosa destruida durante una ceremonia». Tal afirmación se articula con la consideración de que lo «sagrado» es el espacio de lo colectivo, frente a lo profano o individual. El que muchos de los desarrollos basado en tal contraposición hayan sido superados —por ejemplo, la noción de «mana»—, no disminuye su interés de cara a la elaboración del concepto de modelo consciente, y de su recíproco, la estructura inconsciente.—*LUDOLFO PARAMIO. (Raimundo Fernández, Villaverde, 15. MADRID).*

LEOPOLDO ZEA: *América en la Historia*. Revista de Occidente. Madrid, 1970. 256 pp.

Ahora que parece existir en algunos sectores de nuestro viejo continente un sincero y profundo interés por los problemas de los pueblos hispanoamericanos, es oportunísima la divulgación de las páginas del libro del doctor Leopoldo Zea. No sólo por el sutil planteamiento que de algunos de esos problemas realiza el autor, sino especialmente por el hecho de que la mayor parte de esos problemas son la herencia que Europa dejó a los jóvenes pueblos de Hispanoamérica. Escribir una historia de los pueblos hispanoamericanos implica el tener que salvar no pocos obstáculos. Obstáculos, desde luego, no sólo de método o esquematización de índole meramente histórica, sino, por el contrario, de investigación de la propia civilización europea. Los jóvenes pueblos de allende los mares, cosa en la que no es menester insistir, no poseen una historia rigurosamente original —entendiendo por original el haber sido ellos mismos los únicos creadores de sus instituciones sociales y políticas—; por consiguiente, siempre que se anhele

encontrar sus primitivas raíces, es decir, los cimientos de su idiosincrasia, es preciso, quiérase o no, proceder al análisis de sus relaciones con el mundo occidental. Estas relaciones, subraya el doctor Leopoldo Zea, constituyen nuestra historia. Advierte el autor que los pueblos de Hispanoamérica han estado siempre condicionados por el peso de su pasado y, naturalmente, les ha faltado *originalidad* para solventar sus dificultades políticas, sociológicas y económicas. El gran problema, pues, de los pueblos de Hispanoamérica estriba en haber mirado excesivamente a Europa y, por supuesto, en haber tomado como modelo, con la ilusión de trasplantarlas a su propio suelo, las instituciones y estructuras de la vieja Europa.

Un sentimiento que el hispanoamericano, no sabemos si afortunada o lamentablemente, no ha abandonado nunca es el referente a su filiación occidental. Este sentimiento, si aceptamos la tesis del autor de estas páginas, solamente ha sido defendida por el pueblo, puesto que, como es bien sabido, las mentes más claras del mundo iberoamericano se empeñaron siempre en que lo importante era adoptar el espíritu de independencia y originalidad que había hecho posible el mundo moderno y sus instituciones culturales, sociales y políticas; este espíritu, adaptado a la realidad iberoamericana, daría a la larga sus frutos, como los había dado ya en Europa y en los Estados Unidos de Norteamérica. La preocupación por establecer en América no sólo el espíritu europeo, sino también sus frutos, era ya vieja en los pueblos iberoamericanos, tenía sus raíces en la misma etapa colonizadora. Y en este aspecto cabe, subraya el profesor Leopoldo Zea, señalar una diferencia respecto al espíritu que animó a los colonizadores sajones de la América en relación con el que animaba a los iberos, especialmente a los españoles. Los primeros, los sajones, buscaban en América la realización de un mundo nuevo que no podía ser realizado en Europa. Se trataba de hombres, igualmente nuevos, esto es, sin acomodo en las viejas sociedades europeas de origen feudal. Muchos de estos hombres veían en América la oportunidad de crear el mundo que habían soñado para Europa. Un mundo nuevo donde habían de tener acomodo sus nuevos ideales. Un mundo en el cual no hubiere que luchar contra viejos intereses creados. Un mundo virgen que podría ser moldeado de acuerdo con los ideales de la modernidad. Así, hombres que se sentían ajenos a los ideales de la vieja Europa cristiana, fuera del orden por ella establecido, se lanzarían a una aventura en la que tenían mucho que ganar y prácticamente nada que perder.

No sucede lo mismo, nos dice el autor, con los conquistadores y colonizadores de las tierras que habrán de formar la América ibera. Estos, los iberos, lejos de quemar las naves del pasado como lo hicieron

los sajones en América, se lanzan a la aventura para crear en el nuevo continente un mundo semejante al que dejan en la vieja Europa, en España y Portugal. La única diferencia es que en este mundo creado por ellos en América tendrán el acomodo que no tienen en el europeo. Un mundo en el cual se pueden crear lugares de privilegio que ya se encuentran tomados en Europa. Un mundo en el cual los campesinos puedan ser terratenientes; los siervos, señores; los peones, caballeros; los villanos, nobles. Un mundo semejante al de la Península Ibérica, pero con otros señores y otros siervos. Un mundo con nuevas cortes, castillos, feudos, tierras y súbditos. Un mundo en el cual el antiguo servidor pueda ser amo. Tal es, concluye el profesor Leopoldo Zea, lo que tratarán de establecer los conquistadores y colonizadores de la América ibera. No se trata de crear un mundo nuevo, sino de reproducir el antiguo para buscar en él el acomodo que no se encuentra en el original.

Excelente filósofo, recordemos que el doctor Leopoldo Zea ha sido discípulo directo de José Gaos, profundiza en extremos altamente sugestivos, como, por ejemplo, en la toma de conciencia que el hispanoamericano tiene de su pasado histórico. El iberoamericano, a diferencia de lo que les acontece a muchos occidentales, quiere saber y conocer a la perfección cuáles son sus orígenes históricos y, sobre todo, con una finalidad ciertamente envidiable: la de cargar con las culpas de la historia. El iberoamericano, y con él el ibero de la Península y, en buena parte, el latino, se resiste a amputar cualquier dimensión de la historia, aunque a la larga, por razones fácilmente comprensibles, acabe realizando, o al menos intente realizar, la más absurda de las amputaciones; a diferencia del moderno que, a partir de su presente y en función con su pasado, se enlaza con un pasado que ahora se encuentra ya a su servicio y no a la inversa. El iberoamericano no; éste, obligado por las circunstancias en que se halla, al no encontrar la conciliación entre el pasado cristiano que ha heredado y el modernismo que anhela heredar, intenta amputar su pasado para hacerse digno del futuro que anhela. Y en esta pugna entre su pasado y su futuro, entre lo que es por obra de sus antepasados y lo que quiere ser en el futuro, agota posibilidades que el moderno ha desarrollado sin preocuparse por una amputación que sabe es imposible realizar.

A fuerza de querer incorporarse a la historia europea, occidental, el iberoamericano —considera el profesor Leopoldo Zea— ha olvidado que la mejor forma de historia sin más es imitar a esa misma historia en aquel aspecto que varios de los próceres de la emancipación mental de Iberoamérica señalaban: la originalidad. Esto es, la capacidad

para hacer de lo propio algo universal, válido para otros hombres en situación semejante a la propia. Conciencia que tuvo desde sus inicios el hombre occidental, que no sólo se conformó con hacer válidas sus expresiones concretas para hombres en situación semejante a la suya, sino, inclusive, a hombres cuyas circunstancias podían serle diametralmente opuestas. Conciencia de la historia occidental que hizo de la situación concreta de éste la situación válida para todos los hombres que aceptasen su subordinación a ella. Conciencia cuyas consecuencias fueron la subordinación a ella de pueblos que no habían tomado conciencia de sí mismos, la conciencia de su propia historia.

¿En qué consiste, por lo tanto, la historia de la cultura iberoamericana? Para el autor de estas páginas, tesis que nos parece muy acertada, la historia de la cultura iberoamericana es una historia en la que sus hombres realizan una permanente quema de naves, una renuncia permanente a lo que son, para el logro de lo que no sólo no son, sino que se evita lleguen a ser. Una historia en la que alterna la admiración por los grandes pueblos que le sirven de modelo con la amarga queja de la actitud de estos pueblos frente a sus admiradores. Hombres que, para llevar a sus pueblos las instituciones democráticas y liberales que enarbolan las naciones modernas como signo de superioridad, tienen que luchar no sólo contra las resistencias que les impone su propia realidad, su pasado aún vivo, sino también contra esos pueblos que se niegan a reconocerles capacidad para mantener esas instituciones. Hombres que, por establecer en sus pueblos las formas de libertad de las que se presentan garantes pueblos como Inglaterra, Francia o los Estados Unidos, se ven obligados a luchar no sólo contra los grupos más conservadores de sus propios países, sino contra esos mismos pueblos que admiran y les sirven de modelo, los cuales se han transformado en fuerza que no sólo estimula a las fuerzas opuestas a sus anhelos, sino que, inclusive, las defienden enviando en su apoyo todos los elementos materiales que son necesarios para su conservación y triunfo. Por tratar de ser modernos tendrán que luchar con las fuerzas de la modernidad, que se pondrán del lado de las viejas y aparentemente fenecidas fuerzas feudales para evitar su logro. ¿Por qué? El porqué de esta actitud lo lleva la misma modernidad en sus entrañas. Es el porqué, hace el autor hincapié en esta cuestión, de la razón por la cual la misma ha dado origen a una cultura como la occidental, capaz de expandirse por todo el mundo, como nunca cultura alguna lo había logrado antes.

Otra de las interrogantes que inquietan grandemente al autor es la concerniente a la determinación de la culpabilidad que la historia arroja sobre las espaldas de los hombres. Es el hombre moderno, es-

cribe el doctor Leopoldo Zea, el que, una vez puesta en crisis su relación con esa vida eterna en Dios ve en la historia una «culpa» que se niega a aceptar como suya; pero para acabar aceptándola como instrumento de su afirmación en el presente y de justificación para el futuro. Pero tanto en su actitud antihistoricista como en su actitud historicista, el hombre moderno toma conciencia de la historia como de algo que no puede ya eludirse. En efecto, nos advierte el autor en otro lugar de este libro, el hombre que ha descubierto la historia, el hombre que ha tomado clara conciencia de la misma, es el mismo hombre que busca una justificación de su preeminencia en el mundo nuevo que está creando. Con lo primero que tropieza este hombre es con la historia, con esa historia que en forma de tradición justifica a la aristocracia feudal. El nuevo hombre, el creador de la cultura occidental, se encuentra fuera de la tradición en nombre de la cual justifica su predominio un determinado grupo de hombres; fuera de un pasado que no ha hecho y, por lo tanto, sin justificación para sus aspiraciones y predominio frente al de la aristocracia y la Iglesia medievales. Tanto la una como la otra tienen, como lo más natural, su justificación en el pasado, en la tradición por ellas heredada; su justificación en la historia hecha por esas clases y grupos.

¿Cuál es, según el autor de estas páginas, la lección que Occidente ha brindado a Hispanoamérica? Por lo pronto, a nuestro parecer, algo sumamente sencillo, a saber: que los pueblos, como los hombres, nada pueden esperar de otros que no puedan esperar de sí mismos; tal es, en efecto, la enseñanza del Occidente al mundo. Los pueblos no occidentales han aprendido algo que antes les era ajeno: *su puesto en el mundo*. El Occidente, al expandirse, ha creado un ámbito universal que antes era ajeno a todos los pueblos del mundo. Un ámbito dentro del cual cada pueblo va a poder medirse. Medida que, subraya el doctor Leopoldo Zea, no va a ser otra cosa que expresión de la capacidad o incapacidad de un pueblo; de las posibilidades e imposibilidades de sus hombres. Hasta ayer, cada pueblo se sentía el centro del mundo o del universo, al no sentir la presencia de pueblos que resistiesen esta universalidad. Ahora esto ha cambiado: el Occidente ha hecho sentir su presencia e impuesto sus puntos de vista: los puntos de vista de una cultura que se considera a sí misma como universal. Ha hecho patente la existencia de una historia, su historia, como historia universal. Una historia de la cual son simples accidentes las historias de otras culturas, las historias de otros pueblos. Historias marginales, accidentales, que sólo valen por lo que pudieron haber sido como instrumentos de la historia universal y, si acaso, por lo que pueden llegar a ser en un problemático futuro.

En todo caso, piensa el doctor Leopoldo Zea, la incorporación, hasta ayer forzosa y ahora consciente, al mundo occidental de los pueblos no occidentales les dará también, les está dando, conciencia del papel que tienen en el mismo. Su papel de «proletariado cosmopolita», como lo llama Toynbee. Es la toma de conciencia del esclavo frente al amo de que habla Hegel en su *Fenomenología del espíritu;* la toma de conciencia del proletariado de que habla Marx. Y, con ella, la conciencia del importante papel que estos pueblos han tomado en la realización de la cultura occidental. Una cultura que es lo que es gracias a la obligada colaboración que a la misma han dado los pueblos no occidentales. Cultura que, para su crecimiento material, ha necesitado de los sacrificios de muchos hombres y pueblos. Pero una cultura, también, en la que se hacen patentes los más altos conceptos sobre la dignidad humana. Esa dignidad en nombre de la cual reclaman otra situación los hombres y pueblos a los cuales les había únicamente tocado el papel de sacrificados.

¿Cuál fue la respuesta de Occidente al afán de occidentalización de Iberoamérica? Al tratar de encontrar la respuesta adecuada es evidente que el autor de este sugestivo y excelente estudio está, a nuestro modesto parecer, abordando el tema clave del libro. Y, en efecto, la respuesta —como agudamente señala el doctor Leopoldo Zea— en nada se apartó de la que el mismo Occidente había dado a esfuerzos semejantes en Europa y otras partes del mundo: el rechazo absoluto. No le fueron reconocidos a Iberoamérica los esfuerzos realizados por arrancarse un pasado que los confinaba en un mundo opuesto al progreso; tampoco le fueron reconocidos sus esfuerzos por adquirir hábitos y costumbres occidentales, repudiando los que había heredado. Iberoamérica siguió siendo la tierra de barbarie a la que sólo el Occidente podía redimir sometiéndola. Por ello, en nombre de la civilización, franceses e ingleses bombardean puertos e invaden tierras de esta América, aliándose, inclusive, con las fuerzas que en Iberoamérica se oponían a la occidentalización de sus países. En nombre de la misma civilización y el progreso, los Estados Unidos de Norteamérica extienden sus fronteras, amputando las mexicanas en 1847; en 1863, Francia, también en nombre de la civilización, apoya a las fuerzas conservadoras mexicanas en su lucha contra las liberales, tratando de imponer un imperio que venía a ser la negación del progreso, cuya bandera enarbolaban los invasores. También en nombre de la civilización, la democracia y la libertad, Norteamérica, modelo de todos los pueblos iberoamericanos, apoyará a tiranuelos y dictadores que negaban y niegan tales principios, para así afianzar los intereses concretos del mundo occidental en su expansión.

A la vista, pues, de lo anteriormente expuesto, el lector no se sorprenderá de que el doctor Leopoldo Zea subraye, entre otras muchas cosas, mucho es lo que se ha hablado de la falta de comprensión entre la América sajona y la América ibera; la misma falta de comprensión que encontramos entre el Occidente y el resto del mundo. Mucho han hablado también los publicistas norteamericanos sobre la incapacidad iberoamericana, o latinoamericana, para comprender los altos fines y valores representados por la civilización norteamericana, que ha dado origen a las mejores expresiones de la democracia, la libertad y el *confort* material. Incapacidad iberoamericana para comprender la importancia que tienen estas aportaciones a la cultura que, inclusive, justifican la intervención norteamericana para imponer, si así es necesario, tan altos valores. Por ello, subraya firmemente el autor de este libro, muchas de las intervenciones norteamericanas en la América ibera van a ser justificadas, en este sentido, como intervenciones en defensa de la democracia y libertad amenazadas, se impondrán dictaduras que, se supone, tienen como fin defenderlas, al menos simbólicamente, porque de hecho no podrían existir dentro de dictadura alguna, cualquiera que sea la justificación que ésta se dé.

Es preciso destacar, por último, que el Occidente, en su expresión estadounidense, se ha empeñado, a su vez, en mantener en Iberoamérica formas de gobierno que son las antípodas de las instituciones democráticas y liberales que éste ha originado en sus propias tierras; se ha empeñado en hacer de la América ibera un simple proveedor de materias primas sin capacidad técnica para su transformación, y en mercado de las mismas una vez transformadas por la técnica y manos occidentales. La gran tolerancia que, dentro de sus propias fronteras, guarda el Occidente para cualquier forma de gobierno, se transforma en intolerancia si surge algún gobierno cuya única pretensión sea hacer de su país otro Occidente, esto es, un pueblo con libertades, derechos y el *confort* material necesario.

He aquí, sin duda, un magnífico libro en donde el pasado y el presente de los países hispánicos son sometidos a exhaustivo análisis. Un análisis en torno de la verdad histórica, de la verdad humana y, consiguientemente, de la verdad espiritual y de la legitimidad de las instituciones políticas y sociales de los pueblos de allende los mares. Pueblos que, en verdad, están siempre presentes en la conciencia española.—*JOSE M.ª NIN DE CARDONA (Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*

The Ibero-American Enlightenment, edited by A. Owen Aldridge, University of Illinois Press (Urbana-Chicago-London, 1971), 335 pp.

Se trata de una serie de artículos, fruto de un coloquio sobre la Ilustración iberoamericana organizado por la Universidad de Illinois en 1969. Aunque de calidad e interés desiguales, forman en su totalidad un magnífico repertorio de problemas y constituyen una amplia y útil introducción a tan complejo período cultural en América y la Península Ibérica. Completan así y ensanchan la colección de ensayos sobre Hispanoamérica recogidos por Arthur P. Whitaker en *Latin America and the Enlightenment* (Ithaca, 1942, con segunda edición en 1961). Estos dos libros, ricos naturalmente en orientaciones bibliográficas, son por hoy el único panorama general sobre el tema. Se divide el que nos ocupa en cuatro secciones: definición y supuestos, la Península Ibérica, Iberoamérica, la América inglesa.

I. Definición y supuestos

Comienza esta parte con una introducción del organizador del coloquio, el profesor A. Owen Aldridge, «The Concept of the Ibero-American Enlightenment» (pp. 3-18). Precisa en ella algunos puntos de lo que se entiende por Ilustración y realiza una especie de sumario de problemas. Con palabras de Adrienne Koch («The Aftermath of the American Enlightenment», *Studies on Voltaire and the XVIIIth Century,* LVI, 1967) define la Ilustración como espíritu científico, lucha contra el irracionalismo, examen crítico de creencias tradicionales, reforma social y económica. Afirma la influencia de unos países sobre otros, destacando la de Benjamín Franklin en la supresión de la Inquisición española y en la creación de sociedades científicas inglesas y francesas. Se opone a la tendencia de señalar prioridades cronológicas que no se pueden probar y cree que en los países ibéricos, a pesar de las trabas a la libertad de pensamiento, hubo mentes independientes como la de Feijoo y se protegió la investigación.

Sigue con un extenso trabajo de Arthur P. Whitaker, «Changing and Unchanging Interpretations of the Enlightenment in Spanish America» (pp. 21-57), en el que resume libros y artículos que desde 1942 han revisado la Ilustración hispanoamericana o la europea en cuanto afecta a ésta. Destacamos las conclusiones generales de su recensión, que por su amplitud y fidelidad es de consulta bibliográfica imprescindible: la Ilustración no es causa directa de la Independencia, pues las ideas políticas subversivas no fueron populares en Hispano-

américa, al punto que Colombia, por ejemplo, hace la independencia para protegerse contra las ideas ilustradas de España (cf. RAFAEL GÓMEZ HOYOS, *La revolución granadina*, Bogotá, 1962). La Ilustración se extiende de manera diferente por cada país, aunque siempre es España el principal canal transmisor. Hay que notar la influencia de los reformistas españoles. Se ha estudiado poco el influjo del pensamiento inglés, tan presente en Andrés Bello, aunque ya se ha reconocido en Jovellanos y Feijoo. La Ilustración hispana fue esencialmente cristiana, como una parte de la europea, e igual que ésta fruto de una minoría.

Acaba la sección con dos artículos más, el de Robert N. Beck, «The Philosophical Concept of the Enlightenment» (pp. 58-70), y el de Isaías Lerner, «The *Diccionario* de Antonio de Alcedo as a Source of Enlightened Ideas» (pp. 71-93). Beck parte de la definición kantiana de la Ilustración como razón y trata de definir ésta. Newton, con su método racional-matemático, influye decisivamente en el concepto, cuyas principales notas son: Cálculo (computar con consecuencias), subjetividad (naturaleza y cosmos reunidos en el hombre), formalismo (razón, forma vacía modelada por la experiencia) y funcionalismo (razón, fuerza activa). Lerner prueba que Alcedo en su *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales o América* (1786-89) mantiene ideas ilustradas en su aproximación a las razas, su oposición a fábulas como la de El Dorado, su admiración por los progresos estadounidenses y su actitud moderadamente escéptica ante los milagros.

II. LA PENÍNSULA IBÉRICA

Juan Marichal, «From Pistoia to Cádiz: A Generation's Itinerary 1786-1812» (pp. 97-110), afirma que la Constitución de 1812 es fruto de la Ilustración, en cuanto obra de los estudiantes salmantinos de hacia 1792, llamados por Jovellanos pistoyenses, tamburinistas y postroyalistas. Se refiere al ambiente ilustrado de la Universidad de Salamanca y la calurosa acogida dispensada en ella a las conclusiones del Sínodo de Pistoia (1786), dominado intelectualmente por el jansenista Pedro Tamburini; pero precisa que se ha de hablar con mucha cautela de jansenismo español, pues se llamaba jansenista a todo el que no profesaba ideas conservadoras. Analiza, por último, la aparición del término liberal en las Cortes de Cádiz y su extensión por Europa.

Russell P. Sebold, «Enlightenment Philosophy and the Emergence of Spanish Romanticism» (pp. 111-140), sostiene que la metafísica esen-

cial del romanticismo, el predominio del yo, arranca del sensualismo dieciochesco. Gracias a él la poética deja de ser idealista, recobrando su capacidad individualizadora, empírica y naturalista, y gracias a él se hace posible la poesía descriptiva en que la naturaleza es percibida corporalmente, con los sentidos. El proceso, el cambio se da lentamente: no hay revolución romántica, sino evolución. Propone hablar de un primer romanticismo español, ya que esta nueva sensibilidad se da íntegramente en «A la muerte de Filis» (1773), de José Cadalso.

Manuel Cardozo, «The internationalism of the Portuguese Enlightenment: the Role of the Estrangeirado, c. 1700-c. 1750» (pp. 141-207), estudia la minoría ilustrada portuguesa durante el reinado de Juan V y sus aportaciones al progreso del país. Esa minoría está compuesta por extranjerizantes, muchos de los cuales se exilian a Inglaterra o Francia, y algunos sufren persecución inquisitorial. También la integran algunos brasileños, que dan un tinte americano a la Ilustración portuguesa. Breve, pero puntualmente, repasa la obra de Luis da Cunha, Rafael Bluteau, Manuel de Azevedo Fortes, Jacobo de Castro Sarmento, Bento de Moura, Francisco Xavier de Oliveira, Antonio Nunes Ribeiro Sanches, Luis Antonio Vernei, Alexandre y Bartolomeu de Gusmão, Teresa Margarida Silva e Orta y Matias Ayres Ramos da Silva.

III. América Latina

Luis Monguió, «Las Luces and the Enlightenment in Spanish America» (pp. 211-233), después de referirse a una tradición racionalista hispanoamericana patente desde el siglo XVI, se centra en el tema: ver cómo la Ilustración llegó a círculos no minoritarios a través del periódico. Entre otros ejemplos, vale destacar los del doctor Bartolache, que en su *Mercurio Volante* (México, 1772) critica el método apriorístico de Descartes en nombre de las teorías de Newton, y del *Mercurio Peruano*, que en 1791 informa a los lectores de las reformas de la Universidad de San Marcos y de la nueva filosofía no aristotélica.

E. Bradford Burns, «Concerning the Transmission and Dissemination of the Enlightenment in Brasil» (pp. 256-281), señala las diversas vías de introducción de la Ilustración en Brasil: llegada de portugueses ilustrados; contacto con extranjeros; regreso de universitarios brasileños formados en Europa, especialmente en Coimbra; importación de libros burlando la censura, con preferencia de filósofos franceses, como prueban las bibliotecas de Luis Vieira da Silva y de los Resende, todos partícipes de la Inconfidencia Mineira; la creación de

Academias en Salvador y Río, que fomentan el patriotismo al estudiar la historia del país y discutir los problemas locales; la reforma de la educación y la creación de la imprenta en 1808.

T. B. Irving, «On the Enlightenment in Central America» (pp. 282-297), tras indicar algunos precedentes de la Ilustración (la imprenta en 1641 e historiadores como Fuentes y Guzmán o Francisco Ximénez), apunta como factores especiales de la misma: la aparición de la *Gaceta de Guatemala,* en 1729-1731 y luego en 1793-1816; la expulsión de los jesuitas, con la consiguiente renovación de la enseñanza a cargo de otras órdenes y de los profesores de San Carlos Fermín Alea y Antonio Liendo y Goicochea; la creación de la Sociedad Económica de Amigos de la Patria (1796); el Protomedicato (1793), que reguló la práctica de la medicina; las ideas de escritores como Rafael García Goyena y Simón Vergaño.

Existen en esta sección otros tres artículos que se refieren a asuntos más específicos y de índole literaria. Luis Leal, «Félix Varela and Liberal Thougt» (pp. 234-242), repasa las aportaciones ilustradas del escritor cubano en la filosofía y la política. Carmelo Virgillo, «Primitivism in Latin American Fiction» (pp. 243-256), ve cómo la novela indianista, al pintar un indio falsificado, altera la idea ilustrada del buen salvaje. Graciela P. Nemes, «Rafael Landívar and Poetic Echoes of the Enlightenment» (pp. 298-306), considera la *Rusticatio Mexicana* como fruto de la Ilustración por su cuidadosa observación científica de los fenómenos naturales y de los procesos de cultivo.

IV. América inglesa

Robert C. Black, «The Younger John Winthrop, Precursor of the Scientific Enlightenment» (pp. 309-316), considera a este hombre inquieto y tolerante, que vive de 1606 a 1676, como precursor del espíritu científico de la Ilustración. Político, alquimista, médico y filósofo, no dejó un cuerpo de teoría; pero contribuyó a la ciencia y a la política con importantes observaciones. Sus viajes por Europa lo relacionaron con las ideas y los hombres de la época.

Lewis P. Simpson, «Literary Ecumenicalism of the American Enlightenment» (pp. 317-332), se opone a la creencia muy extendida del aislacionismo de los hombres de letras de la Ilustración norteamericana y trata de probar su espíritu universal. Partiendo de un análisis de las *Letters from an American Farmer* (1782), de St. John Crèvecoeur, sostiene la importancia del mito clásico de la Arcadia en la Ilustración

norteamericana y cómo las ciudades de Estados Unidos se sienten áreas articuladas de la República de las Letras, sucesoras de la decadente Europa.—*RICARDO NAVAS RUIZ (Dpt. of Spanish. University of Massachusetts. BOSTON, Mass., EE. UU.).*

RAMÓN CARANDE: *Siete estudios de Historia de España.* Edit. Ariel. Madrid, 1970.

Desde hace unos años a esta parte, el esfuerzo —notable y fructífero, sin duda— que han realizado varias editoriales por divulgar la obra de aquellos españoles que desde el exilio o desde España han estudiado diversos aspectos de nuestra cultura, abarca también la divulgación de los escritos de algunos intelectuales que han venido publicando trabajos en nuestro país y fuera de él con cierta asiduidad, pero que de cualquier manera eran poco conocidos; en este intento de completar la «operación retorno» en otras facetas que no sean únicamente la novela y la crítica literaria, la publicación de este libro de Ramón Carande ha permitido dar a conocer al público universitario toda una serie de trabajos y críticas de libros —así como el discurso de su despedida como catedrático de la Universidad de Sevilla—, de quien se afirma «es hoy la máxima autoridad española en el campo de la historia económica». Así reza la contraportada del libro.

El retraso con que se hace accesible a este público la obra de Carande es evidente si tenemos en cuenta que estos trabajos están fechados entre 1932 y 1957; pese a ello, el interés de la obra sigue vigente, bien sea porque en unos casos nos permite conocer el interés que para el investigador tienen ciertos temas y personajes, o bien porque podemos encuadrar con mayor precisión algunas aportaciones recientes al estudio de algunos temas que fueron tratados en su día por el profesor Carande.

El atractivo que siente el autor por las figuras de Francisco de los Cobos y Ballesteros se encuadra en esa parcela de nuestra historia, que ha ocupado la mayor parte de sus investigaciones, que es la relación de los gobernantes y gobernados en la Hacienda castellana bajo el reinado de Carlos V (lo que lleva parejo el estudio de ese régimen burocrático, que antecede al de casi todos los pueblos de Europa).

La ineficacia de los oficiales del reino de Castilla es una constante en su historia, como lo seguirá siendo también en la España posterior, ya que «nuestra Administración, si bien nunca fue ágil, fue siempre curiosa»; de aquí el interés, por lo excepcional, de estos dos persona-

jes, que cumplen, a pesar de diferir cerca de tres siglos, con la sempiterna misión de suministrar fondos —en cantidades continuamente crecientes— a nuestra Hacienda real, que siempre estuvo agotada, y al mismo tiempo intentar poner un poco de orden en ese laberinto burocrático tan característico que ha sido siempre nuestra Administración.

La figura de Francisco de los Cobos —secretario del emperador y contador mayor desde 1530—, quien a lo largo de treinta años dio tantas pruebas de intervención en los asuntos del gobierno interior de Castilla, Portugal, Italia y las Indias, como de trato con los hombres de negocios que costearon las empresas del emperador, nos introduce de lleno en la realidad de la Administración pública de Castilla.

Tanto en su monumental obra *Carlos V y sus banqueros* como en *La encrucijada mercantilista* y en el trabajo que recoge el libro (*Gobernantes y gobernados en la Hacienda de Castilla —1536-1556—*) la atención de Carande se dirige a buscar las causas que explican «ese desnivel entre el servicio y el órgano», entendiendo por tal los problemas que supuso para la Hacienda la política exterior del emperador; si bien resulta claro que los cuantiosos gastos de la Corona eran incompatibles con una Hacienda sin problemas, no menos evidente resulta que existieron una serie de factores, como «el vivero que suministra al monarca los equipos de altos funcionarios de la Hacienda», así como también la ineptitud y las limitaciones financieras de los hombres de negocios españoles, la inexistencia de unas normas de actuación que guiara la política económica (pese a que las disposiciones reales afirmaron su existencia), etc., que agravaron todavía más el estado de las finanzas públicas.

Como contrapartida, ese desnivel supuso un aumento de la presión tributaria que recayó con continuidad implacable sobre la gran masa de la población; al constituir las alcabalas la mayor parte de las rentas ordinarias, y por estar manejadas por el rey sin necesidad de autorización de las ciudades, de la Iglesia y de la nobleza, el encabezamiento general de las alcabalas tuvo por misión el suministrar todos esos fondos necesarios para la Corona, que pronto habrá de completarse, entre otras medidas, con los empréstitos forzosos a los que por primera vez recurre Carlos V en 1523.

Si parece claro que el encabezamiento no se hizo con el propósito de favorecer a los comerciantes, suscita dudas el que éste supusiera favorecer los intereses de los terratenientes, debido a la explotación de sus tierras en régimen de arrendamiento, y debido también al hecho de que quienes en definitiva soportaron el peso del impuesto fueron «los pecheros, tan pobres como muchos de los hidalgos exentos»;

la consecuencia de todo esto, al no descansar nuestra hegemonía en una economía nacional desarrollada, fue, en palabras del autor, «el que el interés del reino quedara malparado: sufrieron a la par la utilidad general y la justicia».

Una de las características apuntadas sobre el reinado de Carlos V —la ausencia de una política económica— nos lleva a otro de los trabajos que componen este libro: *La economía y la expansión ultramarina bajo el gobierno de los Reyes Católicos.*

De sus antecesores reciben los Reyes Católicos toda una serie de programas económicos que en sus aspectos principales permanecen inalterados en este período, delimitando «el rumbo de una economía castiza» —término cuya precisión nos parece más bien dudosa—, que para Carande viene definida por la existencia de una ganadería trashumante próspera, una caudalosa exportación de lanas, marina incipiente, «postrada industria» y por una agricultura que poco tenía que perder con la existencia de la Mesta («el labrador pobre, sin ganados y roturando sin cesar, ¿qué habría de perder cuando llegaran a cercar sus senaras los rebaños de la Mesta? Otros enemigos tuvo implacables: desnudez y hambre»).

Por otra parte, cuando comienza esa política exterior resueltamente unitaria —frente a una política interna que mantiene intaca la descentralización, «enlazando los reinos sin fundirlos»— se inicia ese problema, que será permanente a lo largo de nuestra historia: a pesar del saneamiento de la Hacienda y de la moneda, la expansión ultramarina, que tardará en ser rentable —y cuando empieza a serlo, nuestra expansión en Europa es un hecho—, crea problemas a la Hacienda real.

Al mismo tiempo, los objetivos de política interior exigen la expulsión de los judíos; siguiendo a Américo Castro, resume Carande lo que, a su juicio, supuso la expulsión en su doble aspecto, al decir que «era inevitable —aun quebrantando a su piedad— que en la voluntad de los reyes prevaleciera sobre las consideraciones económicas la meta perseguida de unidad de fe...; pero es desgarrador y vergonzoso que la expulsión regocijase a los cristianos y padeciesen con ella supremos preceptos evangélicos».

Completan el libro dos estudios de distinto interés: uno de ellos *(El obispo, el concejo y los regidores de Palencia —1352-1422—)* es, como indica su subtítulo, una aportación documental sobre el gobierno de una ciudad en la Edad Media. El interés del tema, como señala el propio Carande, tiene dos importantes limitaciones: por una parte, la falta de luz sobre diversos temas que se refieren a la organización del gobierno de las ciudades castellanas y, por lo tanto, la posible

invalidez de las contestaciones ofrecidas, como, por otro lado, el escaso número de referencias a fenómenos coetáneos distantes de Palencia.

Por último, respecto al otro trabajo *(El despotismo ilustrado de «Los amigos del país»)*, el autor nos advierte sobre la escasa documentación que pudo utilizar para realizar el estudio; los recientes trabajos de Gonzalo Anes *(Economía e ilustración en la España del siglo XVIII)* y su reciente obra *(Las crisis agrarias en la España moderna)* han enriquecido el estudio del «despotismo ilustrado» en España no únicamente por el nuevo material descubierto, sino también por su propia interpretación del fenómeno.

Se trata, pues, de un libro —cuyo interés hemos pretendido delimitar— que viene a sumarse a la valiosa lista de títulos que componen la colección de Ariel Quincenal.—*ANTONIO MASSIEU (Goya, 131. MADRID).*

INDICES DEL TOMO LXXXV

NUMEROS 253-54 (ENERO-FEBRERO 1971)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

NUMERO 255 (MARZO 1971)

Páginas

Arte y pensamiento

Notas y comentarios

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Ilustraciones de CABALLERO BONALD.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA QUE REFLEJA
LA CULTURA DE NUESTRO
TIEMPO EN EL MUNDO
DE HABLA ESPAÑOLA

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00

Dirección	Extensión	200
Secretaría	—	298
Administración	—	221

MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

	Pesetas	$ USA
Un año	700	12,00
Dos años	1.300	22,00
Cinco años	2.860	48,00
Ejemplar suelto	70	1,25
Ejemplar suelto doble	140	2,50

NOTA: El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 197.......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

(BIMESTRAL)

DIRECTOR: LUIS LEGAZ Y LACAMBRA
SECRETARIO: MIGUEL ANGEL MEDINA MUÑOZ
SECRETARIO ADJUNTO: EMILIO SERRANO VILLAFAÑE

SUMARIO DEL NUMERO 175
(Enero-febrero 1971)

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	300
Portugal, Hispanoamérica y Filipinas	556
Otros países	626
Número suelto España	100
Número suelto extranjero	139

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS
Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

(BIMESTRAL)

SUMARIO DEL NUMERO 114

(Marzo-abril 1971)

ESTUDIOS

NOTAS

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	250
Portugal, Iberoamérica y Filipinas	487
Otros países	556
Número suelto España	80
Número suelto extranjero	122

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS
Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

PROXIMAMENTE:

RICARDO DOMÉNECH: *Introducción al teatro de Rafael Alberti.*

LUIS S. GRANJEL: *La obra literaria de Ricardo Baroja.*

SERGIO PITOL: *Narrativa de Conrad.*

JOSÉ ALCINA FRANCH: *El Atlántico y América antes de Colón.*

RAFAEL FERRERES: *Introducción de Paul Verlaine en España.*

ALEJANDRO PATERNAIN: *La religión del agua.*

ANDRÉS R. QUINTIÁN: *Rubén Darío y la España catalana.*

ANGÉLICA BECKER: *Selección de 'Vitold*

'an-


EDICIONES
MUNDO
HISPANICO